LEBEN UND WERKE DES LANDSCHAFTSMALERS GEORG VON DILLIS.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

I. SEKTION DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

HEINRICH HÖHN

AUS EISENACH

AM 17. JUNI 1908.

ACAD. LUDWIG MAX. BIBL.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ

(HEITZ & MÜNDEL)

1908

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. RIEHL,
Professor Dr. WOLTERS.

Vorliegende Dissertation erscheint in erweiterter Form unter dem Titel: «Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts» in den «*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*», Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg i. E.

HERRN MAGISTRATSBAURAT

J. JOST UND FRAU GEMAHLIN

IN HERZLICHER DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0166

GEORG VON DILLIS.

Dillis wurde am 26. Dezember 1759 zu Grüngiebing bei Neumarkt an der Roth im Salzachkreise geboren. Sein Vater war kurfürstlicher Revierförster. Eine Radierung, von M. Kellerhoven 1794 nach einer Zeichnung von Georg von Dillis geätzt, gibt ein lebendiges Porträt des schlichten Mannes. Er ist mit der Flinte unter dem Arme dargestellt. Das über die rechte Schulter dem Beschauer zugewendete Gesicht zeigt einen feinen Schnitt. Um die dunklen klugen Augen liegt ein grüblerischer Zug. Auch ein Bild des freundlichen einfachen Försterhauses, in dem unser Künstler seine ersten Jugendjahre verbrachte, ist uns erhalten geblieben: er hat es 1793 selbst zweimal radiert. — Früh schon hatte sich Dillis hoher Protektion, die ihn fürderhin durch sein ganzes Leben wieder und wieder geleiten sollte, zu erfreuen. Kurfürst Maximilian III. war sein erster Gönner. Der Fürst, der den Vater Georgs gut kannte, ermöglichte dem jungen Dillis in München das Gymnasium zu besuchen. Nachdem Georg die Schule absolviert hatte, ging er zum Studium der Theologie nach der Universität Ingolstadt, dann bildete er sich auf dem dortigen Albertinum zum Geistlichen aus und wurde endlich am 21. Dezember 1782 zum Priester geweiht. Bereits in seinen Gymnasialjahren hatte er jede freie Stunde zum Zeichnen verwendet. Immer mehr wuchs in ihm die Neigung zur bildenden Kunst, und nun, da er eben im Begriff war, die praktische Ausübung seines Pfarrerberufes zu beginnen, wurde ihm die klare Erkenntnis, daß er zum Künstler bestimmt sei. Allein wie sollte er, der von Haus aus unvermögend war und dem

zunächst jede Unterstützung fehlte, sein neues heiß ersehntes Ziel erreichen?! — Doch der dreiundzwanzigjährige ließ den Mut nicht sinken, und voll froher Zuversicht und zäher Energie wandte er sich dem zu, was sich ihm als seine Lebensaufgabe offenbart hatte. Vorerst besuchte er die Zeichnungsakademie in München und zeichnete dort nach Gips und nach dem lebenden Modelle. Außerdem lag er in der Galerie unter der Leitung Dorners des Aelteren fleißigen Studien ob. Das für seinen künstlerischen Unterricht und für seinen Lebensunterhalt nötige Geld erwarb er sich dadurch, daß er Stunden im Zeichnen und Malen erteilte. 1786 trat für ihn eine Aenderung zum Bessern ein: es wurde ihm der Zeichenunterricht bei den kurfürstlichen Edelknaben übertragen. Zugleich enthob ihn das bischöfliche Ordinariat Freising vom Antritt der ihm zugedachten Landpfarrstelle. So hatte er denn fortan völlig freie Hand. Auch festigte der Ertrag aus den Zeichenstunden, die er in mehreren adeligen Familien Münchens gab, seine pekuniäre Lage mehr und mehr. Er konnte nun sogar drei seiner Brüder zu sich nach München nehmen, wo diese ihre Schulbildung genießen sollten. Von den Brüdern reifte Cantius unter seiner Leitung zum Landschaftsmaler heran.

Georg wohnte im Hause des Freiherrn von Aretin und hatte dessen drei Söhne im Zeichnen zu unterrichten. Der Freiherr war gut befreundet mit dem Geheimrat Stephan Freiherrn von Stengel. Bei diesem nun unterzog sich Dillis der gleichen Aufgabe. Vor allem aber durfte er den abendlichen Zusammenkünften bei Stengel beiwohnen. Da wurde ein reger Gedankenaustausch über künstlerische Dinge gepflogen, wobei man die reiche Handzeichnungen- und Kupferstichsammlung des Gastgebers häufig um Rat anging. Dillis muß durch diese Sammlung viel Gewinn gehabt haben, zumal da sie einen reichen Schatz von Radierungen Ferdinand von Kobells enthielt. So manchesmal mögen die Augen des jungen Künstlers auf den feinen Blättern Kobells geruht haben, um ihnen das Geheimnis ihres wundersamen Lebens zu entreißen, ja, jedenfalls ist er später auch persönlich mit dem Schöpfer dieser Radierungen in Berührung gekommen. Nahm Kobell doch, 1793 seinen Wohnsitz in München und gehörte er, wie

sein Bruder Franz, doch ebenfalls zu den Freunden des gastlichen freiherrlichen Hauses. Daß Ferdinand Kobell künstlerischen Einfluß auf Dillis übte, wird durch dessen Radierungen, deren wir noch zu gedenken haben werden, klar erwiesen. — Von den Söhnen Aretins wurde Adam von Aretin königlicher Gesandter am Bundestage in Frankfurt am Main. Er hinterließ eine Kupferstichsammlung von 8200 Blättern. Die besten davon gingen in den Besitz des Münchener Kupferstichkabinetts über. Er sowohl wie Georg von Stengel, ein Sohn Stephan von Stengels, bewahrten bis zu ihrem Tode ein lebhaftes freudschaftliches Interesse für Dillis.

Durch den Verkehr in den Adelsfamilien wohl lernte unser Künstler den Grafen Maximilian von Preysing kennen. Dieser unternahm 1788 mit seinem Sohn Karl und dem kurfürstlichen Kanzler von Valchieri eine Reise durch die Schweiz und in die Rheinlande. Dillis ward zum Reisebegleiter ausersehen. In Straßburg malte er den Erbprinzen Ludwig, den späteren König Ludwig I., mit dem ihn künftighin noch so enge Beziehungen verknüpfen sollten. Der Maler stach das Kinderporträt auch in Kupfer. (Andresen, die deutschen Malerradierer des neunzehnten Jahrhunderts, No. 3 seines Verzeichnisses der Radierungen von Dillis.) In Mannheim besichtigten die Reisenden eingehend die Gemäldegalerie.

Im Jahre 1790 wurde Dillis' Existenz endlich für immer sicher gestellt: Auf Vermittelung des Grafen Rumford ernannte ihn Kurfürst Karl Theodor mit einem Gehalt von 300 Gulden zum Galerieinspektor. Dillis war mit dem Grafen in den Adelskreisen der bairischen Hauptstadt zuerst bekannt geworden. Der Künstler hat die offenen energischen Züge seines Förderers in einer kleinen, mit farbiger Kreide ausgeführten Zeichnung festgehalten. Das Porträt wird in der Maillingersammlung des Münchener städtischen Museums (I, 1444) aufbewahrt. Rumford hatte die Begabung des jungen frisch aufstrebenden Malers für die Landschaftskunst sogleich erkannt. Er gab ihm daher den Auftrag, Ansichten aus dem eben geschaffenen englischen Garten in Aquarell anzufertigen, trat mit ihm eine Reise ins bairische Gebirge an und schickte ihn mit einer kurfürstlichen Unterstützung von 200 Gulden auf einen neuen

Streifzug ins Oberland und in die Berge, damit er dort Motive aus den Gegenden von Starnberg, Tegernsee, Miesbach, Traunstein, Reichenhall und anderer oberbayrischer Orte in Zeichnungen aufnehme. Diese im Anfang der neunziger Jahre entstandenen Blätter sind leicht aquarelliert und befinden sich teilweise in einem Gartenpavillon des kgl. Schlosses zu Nymphenburg, teilweise im Münchener Kupferstichkabinett. Sie erschienen zusammen mit den Veduten aus dem englischen Garten, von dem Münchener Landschaftsmaler Simon Warnberger (1769—1847) in Kupfer geätzt und koloriert, bei Artaria in Mannheim als Folge von 12 Blättern. Will man aber einen wirklich unmittelbaren Eindruck von Dillis' Schöpfungen bekommen, so muß man die Nachbildungen Warnbergers aus dem Spiele lassen. Sie sind allerdings mit vieler Sorgfalt und Peinlichkeit gemacht, stehen jedoch gegen die viel frischeren und mit leichter Hand entworfenen Originale sehr zurück. Besonders gilt das in farbiger Beziehung. Dillis ist zwar nicht reich in der Farbe. Auch sind seine Landschaften keineswegs von vorn herein koloristisch gedacht und angelegt. Die Farbe dient ihm vielmehr nur als Belebungsmittel für die zugrundeliegende Zeichnung. Indessen weiß er die wenigen blaugrünen, hellbraunen und gelblichen Töne, die nie stark in tiefere Nüancen gehen, mit kluger Oekonomie zu verwenden und vielem Geschick an die rechten Stellen zu setzen. In breiten Flecken, ohne Aengstlichkeit und mit sicherem Gefühl für bildgemäße Abrundung trägt er seine Farben auf. Warnberger dagegen zieht diese eigentlich nur andeutende Farbengebung in eine ausführliche und schematische Behandlung. Er überstreicht die Flächen in gleichmäßigen Tönen, während bei Dillis die stehengebliebenen Ränder und die Reize der Unregelmäßigkeit der auftrocknenden Wasserfarben eine solche Monotonie garnicht aufkommen lassen. Ist er leicht und luftig, so ist Warnberger fest und schwer im Kolorit. Wirklich streng an die Natur hält sich Dillis in seinen Farben ja freilich auch nicht; sie geben nur einen ganz ungefähren und allgemeinen Begriff von dem, was er vor sich hatte. Doch das muß man dem skizzenhaften Charakter seiner Blätter zuguterechnen. Warnberger nun verstärkt diese Schwäche bis zur Unwahrheit. Unter seiner

unfreieren Hand geht der pikante Zauber des Skizzenhaften verloren. Er gerät in ein langweiliges «Ausführen» und bleibt dabei in einer nur ganz allgemeinen, bilderbogenartig kolorierenden Behandlung stecken. Zudem bringt er giftige, grellgelbe Töne, besonders da, wo etwa die Sonne auf einen Busch oder Baum oder eine Wiese mit voller Kraft auftrifft. Auch Dillis liebt es, belichtete Teile des Laubwerkes mit gelblichen Tönen anzugeben, allein er hütet sich, sie zu auffallend werden zu lassen. Man vergleiche etwa Dillis' Ansicht von Wolfratshausen, die im Jahre 1794 entstand und in Nymphenburg hängt, mit der von Warnberger gestochenen und in Farbe gesetzten Nachbildung; es ergibt sich dann der koloristische Unterschied ohne weiteres. Auch zeichnerisch ist ein solcher festzustellen. Dillis führt seine Striche forsch und unbefangen, Warnberger dagegen ängstlich-sauber. Ueberhaupt geht Dillis mit einer in jener Zeit ungewohnten Kühnheit in seiner zeichnerischen Technik vor. Mit wenigen kecken Linien, die immer auf den malerischen Gesamteindruck abzielen, weiß er das Gesehene zu fixieren. Ein Blick nach rückwärts auf die Handzeichnungen Ferdinand Kobells lehrt, wieviel freier die Linienzüge in den Naturaufnahmen von Dillis bereits sind. —

Rumford bewahrte dem Künstler auch weiterhin sein Wohlwollen. So bestimmte er ihn 1792 zum Begleiter einer Militärkommission nach Sachsen; er sollte die Ergebnisse der Kommission in Zeichnungen festlegen. Durch diese Reise gab er Dillis die Gelegenheit, die Dresdener Galerie zu studieren und, da der Rückweg durch Böhmen und Oesterreich genommen wurde, auch die Sammlungen in Prag und Wien zu sehen.

Nach der Dresdener Reise blieb Dillis zunächst bis zum Jahre 1794 in München. In diese Zeit fällt die Mehrzahl seiner Radierungen. Andresen bringt in seinen «Deutschen Malerradierern des neunzehnten Jahrhunderts» ein ausführliches Verzeichnis der Blätter. Eine große Bedeutung nun kommt ihnen weder innerhalb der persönlichen künstlerischen Entwickelung von Dillis, noch in der der Münchener Landschaftskunst überhaupt zu. Auch spielte seine Radiertätigkeit bloß die Rolle einer Episode in seinem Schaffen. Immerhin sind seine bescheidenen Blätter für die künstlerische Physiognomie der Zeit

charakteristisch. Außerdem befinden sich einige sehr liebenswürdige Arbeiten darunter, die eine Erwähnung sehr wohl verdienen. An erster Stelle müssen da die beiden Radierungen genannt werden, welche sein Vaterhaus, das Försterhaus von Giebing darstellen. Sie sind mit der Jahreszahl 1793 bezeichnet. Auf dem einen Blatt (Andresen 43) gibt er nur die allernächste Umgebung der freundlichen Jägerbehausung, die, so recht der Typus eines Bauernhofes der bairischen Hochebene, mit ihrer weißgetünchten Giebelseite aus dem dunklen Laub kräftiger Bäume hervorschaut. Davor befindet sich ein freier grasbewachsener Platz. Für die zweite Redaktion desselben Themas (A. 45) hat der Künstler ein größeres Format gewählt. Hier sieht man auch mehr vom Vordergrund. Links sitzt eine Frau mit zwei Jungen im Gras und unterhält sich mit einem vor ihr stehenden, von zwei Hunden begleiteten Jäger. Rechts ragt die Ecke eines Kornfeldes in das Bildchen herein. Der dem Hause sich anschließende Obstgarten ist ebenfalls mit in die Darstellung einbezogen. Ferne Anhöhen tauchen hinter den Wipfeln der Obstbäume empor. Die Laubmassen der das Haus umschattenden Bäume sind kräftiger und tiefer im Ton gehalten, als auf der kleineren Radierung. Sonst hingegen gleichen sich die beiden Blätter in der liebevollen, mit feinen Nadelstrichen durchgeführten Behandlung. Was technisch mangelt, wird durch die warme Empfindung, die diese schlichten Heimatsschilderungen beseelt, wieder ausgeglichen. — In einigen weiteren Radierungen zeigt er sich als glücklichen Fortsetzer der von Ferdinand Kobell mit Vorliebe gepflegten Darstellung idyllisch im Schutze dichtbelaubter Bäume gelegener Bauernhütten (A. 33, 37, 38, 49). Eine dieser Landschaften, «der Bauernhof auf dem Hügel» (A. 33), ist sehr selten geworden. Für die Datierung der untereinander recht verwandten Blätter bietet die Jahreszahl 1793 auf dem Stück mit einem an einer Lichtung stehenden Bauernhaus (A. 49) einen willkommenen Anhaltspunkt. In den Kreis der Bauernhausidyllen gehören dann noch zwei bei Andresen nicht beschriebene Aetzungen: Die eine mit dem Hause zwischen Bäumen, vor dem ein Mann, mit dem Rücken dem Beschauer zugekehrt, auf dem Rasen liegt, und die andere mit dem dreifach gegiebel-

ten Hause, das vorn nach rechts und links durch Bretterplanken abgeschlossen ist; an der Planke rechts gewahrt man bei einer Tür ein Weib, und im Hintergrund lugt ein zweites Haus aus dem Grün hervor. Alle diese zierlichen graphischen Gebilde nun haben, mit Ausnahme des «Bauernhofes auf dem Hügel», ein sehr kleines Format, ein Format, wie auch Kobell es gern einhielt. Sie sind mit vielen dünnen Linien sorgsam in die Kupferplatte eingegraben. Technisch unterscheiden sie sich merklich von den Arbeiten Kobells: Die Linienführung bei Dillis ist nicht so kräftig und klar wie bei dem Mannheimer Künstler. An Sicherheit und Freiheit der Nadelführung kann es ihm unser Maler ebensowenig gleichtun. — Neben Kobell eifert er Everdingen nach. Die hölzerne Blockhütte (A. 40) und die reizende ovale Landschaft mit den Blockhäusern am Wasser, die bei Andresen fehlt, stehen vollständig unter dem Zeichen des Holländers. Wie genau er ihn studierte, beweist seine in den neunziger Jahren (die Schlußziffer der Jahreszahl ist unleserlich) nach Everdingens Reiter auf dem hölzernen Steg gemachte Kopie (A. 50). Auch eine Radierung Ruysdaels hat er reproduziert. Das bei Andresen nicht verzeichnete Blatt paßt sich der genialen Eigenart des großen Meisters geschickt an. An einem Sumpfwasser entlang, in dem mehrere uralte Bäume stehen, schreitet links ein Weib mit zwei Jungen und einem Hunde. Sie trägt ein Bündel auf dem Kopfe. Das Exemplar der Maillingersammlung in München (IV, No. 354) zeigt auf dem weißen Rand den mit der Feder geschriebenen Vermerk: «fait par Dillis après Ruisdael». — Die Rückwirkung Ruysdaelschen Geistes auf Dillis eigene schöpferische Tätigkeit erkennen wir deutlich schon in der Eichbaumstudie (A. 46). Sie schildert eine alte knorrige Eiche mit gewundenem Stamm. Dillis verläßt da seine sonst angewendete zarte, mit Aufbietung vieler Striche arbeitende Nadelführung und zeichnet nach der Art Ruysdaels mit derben breiten Linien von geringerer Zahl. Rechts zur Seite des Baumes ist, nur schwach sichtbar, der Kopf eines Mohren hinskizziert. Im Sinne Ruysdaels sind dann noch die im Kata-

log der Maillingersammlung als «Baumstudien aus dem englischen Garten» angeführten und nach Nagler (Monogrammisten, II) an Ort und Stelle radierten Schöpfungen (A. 30 und 31) geschaffen. Sie entstammen wieder den neunziger Jahren wie die dem einen Blatte (A. 30) beigefügte Jahreszahl, deren Schlußziffer leider wieder undeutlich ist — Nagler, Monogrammisten II, liest 1793 —, bezeugt. Die eben namhaft gemachte Arbeit ist dem Besten beizugesellen, was er mit der Radiernadel geschaffen. Ueber einen Bach, der zwischen dichtverwachsenem Gebüsch dahinfließt, neigt sich nach links, gleich einer Brücke, ein alter vielfach zerklüfteter Baum. Der derbe zerrissene Baumstamm und das Gewirr der Zweige im Gesträuch sind mit markigen Zügen hingeworfen, die unverkennbar der resoluten Radiertechnik Ruysdaels nahezukommen suchen. Uebrigens ist ja schon das Motiv eines, wie es der Holländer gewählt haben könnte: eine Landschaft mit feuchtem Erdreich, Wasser, wildwucherndem Gebüsch und einem alten Baum. Die andere Studie aus dem englischen Garten (A. 31) beschäftigt sich mit einem ähnlichen Vorwurf. Sie führt wieder an einen Wasserlauf. Rechts davon liegt auf einer Bodenwelle ein mächtiger halbvermoderter Eichenstamm. Im Hintergrund steht Laubwald. Die technische Ausdrucksweise besitzt wieder dieselbe Breite und bemüht sich viel mehr um weiche malerische Wirkung, als um Klarheit des Umrisses und scharfe Ausprägung der plastischen Form. — Etwa um zwölf Jahre später sehen wir dann aber, daß der Künstler selbständig geworden ist. Zeugnisse dieser Wandlung sind die zwei Radierungen, die er 1806 zu Paris schuf. Sie behandeln ein Stückchen Heimatnatur, nämlich den kleinen und den großen Isarsteg bei München (A. 28 und 29) und tragen rechts unten die Worte «à Paris». Es ist charakteristisch für Dillis, daß er, der damals eben aus Italien gekommen war und nun in der Seinestadt weilte, der fernen Heimat so lebhaft gedachte, daß er zur Radiernadel griff, um zweien ihrer malerischsten Winkel — wahrscheinlich an der Hand einer früheren Studienzeichnung — eine Huldigung darzubringen. Ein Beweis dafür, wie tief seine Kunst — trotz alles seines

Interesses für italienische Landschaft und italienische Malerei — im heimischen Boden wurzelte. . . . . Die Isarstege und ihre nahe Umgebung waren allerdings auch ganz dazu angetan, ein Malerauge zu fesseln: ein auf hohen, roh behauenen Stützen lagernder Steg, darunter dunkelfarbiges Wasser mit dem beweglichen Spiel seiner Spiegelbilder, und am Ufer zwischen Gebüsch und Bäumen die mannigfach geformten Dächer und Giebel zwanglos verstreuter Häuser. Dann und wann ein Mensch, der den Steg überschreitet oder eine Weile droben, an das Geländer gelehnt, verharrt, und da und dort, dicht am Uferrand, ein knieendes Weib, das seine Wäsche in den Fluten wäscht. Ein Einfluß holländischer Kunst wäre hier, wo das Thema einen gewissen äußeren Anklang an holländische Kanallandschaften hat, gewiß nichts Unerwartetes. Allein Dillis steht jetzt, wie gesagt, sowohl in der Art, wie er die Natur auffaßt, als auch wie er technisch verfährt, ganz auf eigenen Füßen. Seine Technik hat sich geändert. Er zeichnet nicht mehr locker und weich wie in den Baumstudien aus dem englischen Garten oder zart und feinlinig wie in den Bauernhausidyllen, sondern fest und scharf und mit klaren Strichen. Vielleicht ist er ein wenig trocken. Doch diesem Nachteil wird durch den herben Reiz seiner neugewonnenen Vortragsweise, die so schlicht, so ehrlich und persönlich zugleich ist, vollauf die Wage gehalten. -

Im Jahre 1794 machte Graf Rumford seinen weitreichenden Einfluß abermals zu Gunsten des Künstlers geltend. Er regte ihn nämlich zu einer Reise nach Korsika an und gab ihm Empfehlungen an den bevollmächtigten englischen Minister und späteren Vizekönig Sir Gilbert Elliot mit. Dillis begab sich zunächst nach Livorno und wartete daselbst auf die Ankunft Elliots, in dessen Gefolge er dann nach der Insel hinüberfahren wollte. Vierzehn Tage mußte er in Livorno verweilen. Das bunte fremdartige Leben im Hafen und das hell glänzende unendliche Meer machten tiefen Eindruck auf ihn. Er benutzte seine Zeit zu zeichnerischen Studien, und es entstanden ihrer eine stattliche Zahl. Sie fanden bei den durchreisenden Fremden, namentlich Engländern, sofort Liebhaber. Auf der Insel zeichnete

er dann für den Vizekönig die Flotte des Admirals Hood, die, nach der im Mai 1794 erfolgten Uebergabe von Bastia, an der Küste noch vor Anker lag, Studien aus dem Volksleben der Inselbewohner und eine Anzahl landschaftlicher Blätter. Doch er erübrigte auch Zeit, aus all dem Neuen, was da im Geleucht der südlichen Sonne farbenglühend und lebensprühend vor ihm sich auftat, mit Stift und Pinsel für sich selbst reiche Ernte zu halten. Leider wurde sein Aufenthalt gewaltsam abgekürzt: Die Engländer und die Korsen gerieten von neuem aneinander, die Franzosen schürten diese Zwistigkeiten, und so ward die Lage auf der Insel von Tag zu Tag gefährlicher. Dillis reiste deshalb noch im selben Jahr ab und verwendete die noch übrige Zeit seines Reiseurlaubs zu einer Romfahrt. In der ewigen Stadt wartete er vergeblich auf seinen Reisekoffer, der ihm von Korsika aus nachgeschickt worden war und seine Zeichnungen enthielt. Sein Gepäck und seine Studien blieben verloren. So sehr ihn dieser Verlust auch schmerzte — er konnte noch in späteren Jahren nur mit Worten größesten Bedauerns darauf zurückkommen —, so fand er doch volle Entschädigung in dem, was Rom und seine Umgebung an Kunstschätzen und landschaftlichen Schönheiten ihm nun in Ueberfülle darbot. Mit mehreren Künstlern und Kunstfreunden unternahm er Kreuz- und Querzüge durch die Stadt, ihre Kunstsammlungen und ihren nächsten landschaftlichen Bereich. Auch war er wieder künstlerisch tätig und landschafterte. Einige Aquarelle im Nymphenburger Schloß gehören zu den in Rom entstandenen Arbeiten. Sie sind in ihrer blaugrünen Färbung nicht frei von Manier, aber im ganzen doch frisch und lebendig. Er sucht über die bloße Skizze und Vedute hinauszukommen und will bildmäßig wirken. Die Motive hat er aus Rom und dessen Nähe geholt. Auf zweien der Aquarelle — den «Cascatellen von Tivoli» und der «Aussicht aus dem Walde bey Frescati über den Lago Pontano gegen die lateinischen Gebürge» — findet man die Jahreszahl 1795. Die übrigen Nymphenburger Blätter ließ er undatiert.

Das nächste Jahr brachte er in München zu. Hier sollte seine Anwesenheit bald dringend nötig werden. Napoleon

schickte sich an, mit einem Heer die Alpen zu überschreiten und in Baiern einzufallen. Dillis wurde beauftragt, die Bestände der Galerie nach Linz zu schaffen um sie vor dem Feinde zu retten, und als dieser durch Steiermark mehr und mehr sich näherte, mit den Bildern nach Passau und schließlich nach Straubing zu flüchten. Der Frieden von Campo formio ermöglichte im Frühjahr 1797 endlich die Rückbeförderung der kostbaren Kunstwerke nach München. Diese unruhigen politischen Verhältnisse ließen Dillis naturgemäß recht wenig Zeit zu künstlerischem Schaffen. Hierzu eröffnete eine im Herbst 1797 mit zwei Engländern über Zürich unternommene Reise in die Schweiz jedoch neue Aussichten. Leider kam es zwischen ihm und seinen Reisegenossen zu Zerwürfnissen, so daß er genötigt war, von ihnen sich zu trennen und vorzeitig nach München sich zurückzuwenden. Von dem künstlerischen Ertrag seines Schweizer Aufenthaltes geben vier Aquarellansichten im Nymphenburger Schloß eine Vorstellung. Man fühlt ihnen die Freude an, die der Maler angesichts der Schönheit des Schweizerlandes empfand. Doch sie behalten dabei das Gepräge der damals so beliebten Prospekte, der möglichst weit erschlossenen Generalansichten, auf denen nichts, was der gewöhnliche Reisende zu sehen pflegt oder bei ähnlichen Anlässen gesehen hat, vermißt werden darf. Es fehlt an künstlerischer Konzentration. Ein anmutig-freundlicher Grundakkord zieht sich durch sie hindurch. Großartigkeit und Wucht sucht man vergebens. Sie gehen selbst der Darstellung des Rheinfalles bei Schaffhausen ab. Wie verstand es dagegen Morgenstern in seinem Bilde aus dem Jahre 1838[1] der wilden Pracht dieses Wasserfalles gerecht zu werden! Mit Ausnahme des eben genannten Aquarells weisen die Nymphenburger Arbeiten aus der Schweiz alle die Jahreszahl 1797 auf. Sie zeigen außer dem Rheinfall einen Blick von Bern auf die Gletscher, eine Aussicht bei Lausanne nach dem Genfer See zu und eine andere bei Vivis nach demselben See hin. — Im Jahre 1800 war neue Kriegsgefahr durch die Franzosen für München im Anzug. Dillis wurde wieder mit der Fort-

[1] Lithographiert in Hohes «Neuen Malerwerken in München».

schaffung des Münchener Gemäldeschatzes betraut und begleitete die eiligst verpackten Kunstwerke mit seinem Bruder Cantius zusammen nach der damals auf preußischem Gebiet gelegenen Stadt Ansbach. Ein volles Jahr mußte Dillis mit den Gemälden der bairischen Hauptstadt fernbleiben. Er saß aber, wie sich's bei seiner regen Natur von selbst verstand, während seines unfreiwilligen Exils nicht müßig. Eine prächtige Zeichnung des Münchener Kupferstichkabinettes mit der von ihm selbst herrührenden Notiz «Friesdorf près D'ansbach. 1801. G. D.» vermittelt uns Kunde von seiner künstlerischen Tätigkeit. Es ist eine Baumstudie auf rötlich-grauem Tonpapier mit Tusche und ein wenig Hellgrün und Deckweiß ausgeführt. Die breitästigen, eine Wiese begrenzenden Buchen sind mit flotten geschmeidigen Pinselstrichen großzügig charakterisiert. Das einfache Motiv ist in merkwürdig «modernem» Sinne aufgefaßt.

Die nun folgenden Jahre verstrichen verhältnismäßig ruhig für Dillis. Eine gewisse Unterbrechung ergab sich nur insofern, als er 1803 aus den säkularisierten bairischen Klöstern verschiedene alte Gemälde für die Münchener Galerie auszuwählen hatte. Mit dem Jahre 1805 aber nahm sein eingezogenes Leben in München schon wieder ein Ende. Im Mai des genannten Jahres, kurz nach dem Tode seines Vaters, begab er sich mit seinem Bruder Cantius nach Zürich, machte mit ihm eine Fußwanderung über den St. Gotthardt und langte am 19. Mai in Mailand an. Bis Anfang Juli verweilten die beiden daselbst, um danach über Florenz nach Rom zu eilen. Dort verbrachte Dillis eine Folge von Monaten, die voll des reinsten Glückes für ihn waren. Er erneuerte alte Beziehungen wie die zu den Landschaftsmalern J. A. Koch und J. H. Rohden und verkehrte mit den Bildhauern Wagner und Thorwaldsen und mit der liebenswürdigen Malerin Angelika Kauffmann. Natürlich wurden auch die Kunststudien, die er bei seinem ersten römischen Aufenthalte wegen der Kürze der ihm zugemessenen Zeit nur flüchtig hatte betreiben können, wieder aufgenommen. Namentlich widmete er Raphaels und Michelangelos Werken seine Aufmerksamkeit. Im Herbste machte er Streifzüge durch die Umgegend, sah Tivoli, Subjaco, Albano und andere landschaftlich interessante Orte und zeichnete dort. Im Spätherbst suchte er mit seinem

Bruder Neapel, Pompeji und Umgebung auf. Den Winter verbrachte er in Rom selbst. Malen und Zeichnen liefen neben ästhetischen und kunstgeschichtlichen Untersuchungen her. — Allein im Frühjahr 1806 mußte er jene fruchtbringende goldene römische Zeit, in der der Künstler so ganz ungehindert seinen persönlichsten Neigungen sich überlassen konnte, enden: Kronprinz Ludwig von Bayern rief ihn nach Paris, von wo dann eine gemeinsame Reise nach Spanien unternommen werden sollte. Dillis reiste über Florenz. Hier machte er einige Wochen Station, um die Werke der Frührenaissance kennen zu lernen. Auch ließ er sich in der Galerie, die eben neu geordnet wurde, die umfangreichen Bände von Handzeichnungen Fra Bartolomeos, Lionardos, Raphaels und Michelangelos zur Durchsicht geben. Von Florenz fuhr er auf dem nächsten Wege nach Paris, wo er anfang April anlangte.

In der französischen Hauptstadt warf er sich sogleich mit leidenschaftlichem Eifer auf das Studium der Kunstsammlungen. Er weilte viel in der Luxembourg-Galerie, im Musée Napoleon und im kaiserlichen Handzeichnungskabinett. Unter anderen alten Meistern war es besonders Rembrandt, dem er einen guten Teil seiner Zeit widmete. Die Radierungen des großen Holländers hielten ihn lange fest. Außerdem besuchte er viele Privatsammlungen. Er notierte sich in seinem Tagebuch mehr als zwanzig Adressen von Kunstsammlern und schrieb die Worte bei: «. . . Es ist in Paris eine Welt von Kunstgegenständen.» Er wendete aber der Anordnung der Galerien nicht weniger Aufmerksamkeit zu, als den Kunstwerken selbst. Sein Tagebuch lobt die «Ordnung und systematische Einrichtung eines jeden Kunstzweiges», sowie «den freyen Zutritt zu jeder Sammlung» und die Gefälligkeit, mit der man den Besuchern entgegenkomme. «Ich werde,» so heißt es weiter, «Paris nicht eher verlassen, als bis ich mich mit Allem ganz vertraut gemacht habe. Ich bin überzeugt, daß die kostbaren und zahlreichen Kunstsammlungen in München durch eine ähnliche Aufstellung und Einrichtung außerordentlich gewinnen und dann erst vorteilhaft benutzt werden können.» Die ständigen Ausstellungen von Handzeichnungen unter Glas und Rahmen, die im Vorzimmer des kaiserlichen Kabinetts stattfanden, brachten ihn auf

den Gedanken, für die Münchener graphische Sammlung das Gleiche zu beantragen. Auch erschien ihm die Beleuchtung der Bilder im Luxembourg — Lichteinfall durch zwei Seiten eines gewölbten Daches — vorbildlich und nachahmenswert. Zu diesen Studien und Wanderungen in den Museen kamen endlich noch Besuche in den Ateliers zeitgenössischer Künstler und Ausflüge nach St. Cloud, Sèvres und Malmaison. Zu schöpferischer Betätigung auf künstlerischem Gebiet blieb offenbar nur ein kleiner Bruchteil seiner Zeit und Kraft übrig. Der beiden Radierungen des großen und des kleinen Isarsteges, die er in Paris ätzte, wurde oben schon gedacht. Für den Künstler Dillis bedeutet Paris einen wichtigen Wendepunkt: In Zukunft sollte — so war seine Absicht — seine malerische Produktion vor der rezeptiven Tätigkeit kunstgeschichtlicher Forschungen und den mannigfachen Verwaltungsgeschäften und den Ankäufen, die ihm als Galeriebeamter oblagen, zurücktreten. Sein Tagebuch enthält die entscheidenden Worte: «Bey meiner Zurückkunft wird mich nichts mehr ermuntern, als wenn mir ein eigener Wirkungskreis angewiesen wird. Ich habe mir Kenntnisse in allen Theilen der Kunst erworben, was mich veranlaßt, fortan meine Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte zuzuwenden, und diesem höheren Zwecke die Ausübung meines Talentes unterzuordnen.» Die Betrachtung und Prüfung der Kunstwerke ist für ihn also eine dringlichere Aufgabe geworden, als das künstlerische Schaffen. Dieser Umschwung war zwar ein notwendiger, weil durch Dillis' innere Entwicklung fest begründeter. Selbst wenn wir das aber voll anerkennen und selbst wenn wir Dillis' Verdienste als Galeriebeamter noch so hoch einschätzen, so können wir uns doch auch nicht verhehlen, daß er, indem er seinen kunsthistorischen Bemühungen den Vorrang einräumte, das freie Sich-Auswirken seiner starken künstlerischen Begabung mehr einengte, als unbedingt hätte sein müssen. Nicht allein in seinen wenigen Gemälden, sondern auch in seinen Handzeichnungen, mit denen er in der Münchener Gegend seine Skizzenmappen bereicherte, begegnen wir Ansätzen und Versprechungen, die wohl wert gewesen wären, wieder aufgenommen und erfüllt zu werden. Indessen auch in anderer Hinsicht wurden die in Paris verbrachten Tage für sein künftiges Leben bedeutsam: es bahn-

ten sich zwischen dem bayrischen Kronprinzen und ihm engere persönliche Beziehungen an. Schon die gemeinsamen Galeriebesuche, bei denen Dillis den Führer machen mußte, ergaben einen vertrauteren Verkehr der beiden. Noch näher kamen sie sich auf der Reise, die der Prinz im Sommer 1806 von Paris aus nach Spanien antrat.

Welche Gegenden und Städte die Reisenden auf ihrem Wege nach der spanischen Grenze berührten, — darüber geben die Skizzenblätter von Dillis' Hand einigen Aufschluß. Nach einer Angabe von Lipowsky (bayrisches Künstlerlexikon, S. 221) soll der Künstler damals hundert Ansichten für den Kronprinzen aufgenommen haben. 79 der auf der Reise angefertigten Arbeiten besitzt das Münchener Kupferstichkabinett, und ein Teil von ihnen — nach einem alten beiliegenden Verzeichnisse sind es 57 Nummern — ist unter dem Titel «Voyage pittoresque dans le Midi de la France. Dessiné par Dillis» zu einer geschlossenen Serie zusammengefaßt. Ueber Auxerre und Autun fuhr man zuerst nach Besançon. Dann wurde die herrliche Gegend des Genfer Sees durchstreift. Das Rhonetal bot sich hierauf als die natürliche Straße nach dem Süden Frankreichs dar, dem man über Grenoble zustrebte. Der Prinz aber wendete sich von der Gegend der Rhonemündung aus nicht direkt nach Spanien, sondern reiste mit seinen Begleitern zunächst fast bis an die italienische Grenze nach Westen. Skizzen von Dillis aus Fréjus, Nizza, Antibes und Monaco beweisen es. Nachdem so die Reize der Südküste genossen worden waren, wurde die Reise nach dem Osten fortgesetzt. Zeichnungen aus Montpellier und Perpignan bezeichnen die weitere Route. Endlich ging es über die Pyrenäen nach Spanien hinein. Allein in Spanien selbst kam die fürstliche Reisegesellschaft nur bis Figueras, das am südlichen Fuße des Gebirges und in nicht allzugroßer Entfernung von der Ostküste der Halbinsel liegt. Hier wurde der Kronprinz ganz überraschend zu dem im Felde stehenden bayrischen Heer nach Deutschland zurückgerufen. Damit war natürlich auch für Dillis die Fahrt nach Spanien zu Ende. Er beklagte das umsomehr, als er dem Prinzen voller Begeisterung sich angeschlossen und von spanischer Malerei und Architektur und spanischer Landschaft eine außerordentliche innere Be-

reicherung erwartet hatte. Ueberdies lebte er ja der Hoffnung, für die Galerie in München einige gute Werke spanischer Meister ankaufen zu können, zumal da in jener Zeit solche Erwerbungen noch verhältnismäßig leicht und ohne allzugroße Kosten zu bewerkstelligen waren. — Seine Zeichnungen aus Frankreich nun sind in Tusche und Aquarellfarben ausgeführt. Meist ist der Künstler da, wo er mit Farbe nachhilft, weniger glücklich, als da, wo er sich auf einen einfachen Tuscheton beschränkt. Eine Ausnahme bildet die reizvolle Ansicht von Fréjus, die in Aquarellfarben gemacht ist. An einigen flott hingesetzten Pappeln vorbei blickt man auf die Häuser des Ortes und das ferne Gebirge mit seinen Schneebergen. Die Farben sind hell und frisch. Besonders duftig und weich im Ton erscheinen fünf Aufnahmen aus der Umgebung von Meillerie. Mit ein paar Tuscheflecken ist da die ganze sonnige Lieblichkeit dieser Gegend hingezaubert. Anderwärts, wie bei zwei Zeichnungen aus Vaucluse, setzt er mit dem Bleistift einige scharf pointierte Linien hinein, die dem Blatte dann ein erhöhtes Leben verleihen. Selbstverständlich sind nicht alle diese Skizzen gleich gut geraten. Am besten gelangen immer die, die er der Kürze der Zeit halber schnell hinwerfen mußte. Da, wo er weiter durchbildet, verläßt ihn in der Regel sein Glück. Manchmal bleibt er beim prospektmäßigen Charakter der Auffassung stehen, meist aber walten malerische Rücksichten vor, und er beweist im «Ausschneiden» seiner Motive viel echt künstlerisches Geschick. Mit einer besonderen Sorgfalt sind die Reste alter römischer Bauten wiedergegeben. Es entsprach das, neben etwaigen speziellen Wünschen seines fürstlichen Herren, ja auch ganz seinem in Paris gefaßten Entschlusse, nun der Kunsthistorie sich mit größter Energie zu widmen. So hat er das Maison carrée zu Nismes in einer großen weit durchgebildeten Tuschezeichnung geschildert. Das archäologische Interesse veranlaßt ihn hier zu einer eingehenden Darstellung, und mit kunsthistorisch geschultem Sinn und in feinen Linien folgt er der stolzen Schönheit der Architektur bis in die Details. Die Reste des Triumphbogens von Remi, das Julierdenkmal ebenda, das Amphitheater zu Nismes, der Tiberiusbogen zu Orange und andere Bauten der Römerzeit reihen sich an. Immerhin nehmen die rein land-

schaftlichen Aufnahmen den größten Raum ein. Der Landschaftsmaler herrscht vor. Alle Blätter aber reden vernehmlich vom Glück des Schauens, das der schönheitsdurstige Künstler im sonnenhellen Süden genoß. Sie sind nicht bloß trockene Notizen, sondern lebenswarme und überwiegend aus künstlerischer Notwendigkeit geborene Schöpfungen. — Nach dem vorzeitigen Abbruch der Reise begleitete Lillis den Kronprinzen noch nach Berlin und kehrte Anfang 1807 nach München heim.

Seine Beziehungen zu dem hochherzigen Prinzen, dem schon damals eine fortdauernde Teilnahme für die bildende Kunst Lebensbedürfnis war, erlitten durch diese Trennung keine Schädigung. Der Fürst blieb durch einen eifrig geführten Briefwechsel über künstlerische Angelegenheiten mit dem Galeriebeamten in ständiger Verbindung. Dillis mußte ihm über die wichtigsten Vorkommnisse in München ins russische Feldlager berichten, zum Teil die Büstenbestellungen für die Walhalla bei Regensburg vermitteln und ihn beim Bauplan für dieses Gebäude beraten. Der Künstler hatte auch großen Anteil an der Erwerbung antiker Statuen,[1] wurde bei der Innenausstattung (Wandbekleidung) der Glyptothek vom Kronprinzen um Rat gefragt und hatte ihm über den Fortgang der Freskomalereien von Cornelius Nachricht zu erstatten. Die hervorragendsten Verdienste aber erwarb er sich um die Gemäldegalerie. Sie liegen vor allem in außerordentlich glücklichen Neuankäufen. Er begab sich im August des Jahres 1808 mit Cantius über Venedig und Bologna nach Florenz und leitete hier den Ankauf des sogenannten Bindo Altoviti-Porträts und der Madonna Tempi ein. Die Madonna ging freilich erst 1828 in bayrischen Besitz über. In Rom bemühte er sich um die Erwerbung von Antiken. Dann reiste er wieder nach Florenz und kam 1809 durch Tirol nach München zurück.

Schon 1812 suchte er Rom von neuem auf, um die inzwischen angekauften antiken Skulpturen nach München zu geleiten. Daneben handelte es sich um die Frage der Gewinnung der Aegineten für die Glyptothek. — Bis 1815 blieb

[1] 1808/9 erwarb er den sogen. Jason (No. 287 der Glyptothek); 1810/11 die aus 23 Skulpturen bestehende Sammlung Bevilacqua zu Verona.

Dillis in München. In diesem Jahre aber wurde er nach Paris gesendet, um dort die Gemälde zu reklamieren, die im Jahre 1800 infolge der hastigen Flucht vor den Franzosen in der Isarstadt hatten zurückbleiben müssen und von den Feinden entführt worden waren. Jetzt hatten sich die verbündeten Heere der französischen Hauptstadt bemächtigt, und Dillis konnte die meisten jener Werke aus dem nun der Auflösung verfallenen Museum Napoleon wieder zurückerhalten. Sie gehörten in der Mehrzahl der deutschen Schule an (Amberger, Altdorfer, Baldung Grien, Beham, Burgkmair, Cranach, Feselen, Schwarz etc.), doch waren auch solche von Tizian und Rubens dabei. Außerdem machte Dillis eine glänzende Reihe von Neuerwerbungen. Erwähnt seien hier nur Murillos Thomas von Villanuova, Tizians Madonna mit dem Kind, Francias Madonna im Rosenhag und Cima da Coneglianos Maria mit Heiligen. Für die Glyptothek traf er im Auftrag des Kronprinzen mit Klenze eine Auswahl vorzüglicher Antiken. Darunter waren der Diomed (Nr. 304), die Eirene (Nr. 219) und der Zeus (Nr. 295.)

1816 unternahm Dillis mit einigen Freunden wieder eine Fahrt nach seinem geliebten Italien und hielt sich in Rom und Neapel auf. Wichtiger als diese Reise ist für uns hingegen die, welche er im folgenden Jahre mit dem bayrischen Kronprinzen nach dem Süden machte und bei der wir Dillis als Künstler tätig sehen.

Am 18. Juli 1817 schrieb der Prinz an ihn:[1] «Der König, lieber Dillis hat mir die Erlaubnis erteilt, Sie mit nach Italien zu nehmen. Das wäre also zum 12. Mal [sic!], daß Sie über die Alpen kämen, in das Land, wo man das Leben lebt. Diesen Herbst gehts fort, wahrscheinlich in Oktobers Hälfte, vielleicht früher, doch von dieser letzteren Möglichkeit (Wahrscheinlichkeit ist es nicht) noch nichts. Wie ich es werde bestimmt haben (täglich erwarte ich noch Nachrichten) teile ichs Ihnen mit . . . Das Leben geht mir auf — denke ich bald im südlichen Italien zu sein. L'Italia mia comincia a l'altra parte

[1] Vergl. Reber: Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrg. 1904.

degli Apennini. Vale caro Giorgio Bavarese!» — Dillis, der zuweilen von trüben Stimmungen gequält wurde, gab auf diese freudigen Worte keine gleich frohe, sondern nur eine gedrückte Antwort. Daraufhin erwiderte der Kronprinz: «Aschaffenburg, 22. Aug. 1817. Sie möchten wissen, wie es mit der italienischen Reise gehalten wird: hier folgt's und erstlich was Sie betrifft. Die Zeichnungen, die Sie daselbst in Sizilien machen, hätten mir zu gehören und würden von Ihnen wie die des mittäglichen [Frankreich] es geworden, ausgeführt in Bayern, wofür ich Ihnen 300 Gulden gebe. Dafür ist nicht zu sorgen, daß Sie zu wenig zeichnen werden, eher ist mein lieber Dillis abzuhalten, des Guten zuviel zu tun. Keine trüben Gedanken! Heiter in das heitere Land der Kunst laßt uns wandern. Was drückt meinen Dillis? Schicken Sie mir einen Vorschlag, wo übernacht zu bleiben ist: den 15. oder wenn es zu spät, den 14. Oktober von München wegreisend auf dem kürzesten Weg (aber nicht über Florenz) den 27. Oktober Abends in Rom eingetroffen wo ich nur den 28. verweile, den 30. in Neapel ankommen, von wo auf dem jeden 1. des Monats nach Palermo abgehenden Brick dahin geschifft wird. Ganz Sizilien nebst dem Aetna bereisen wir zu Pferde oder wer will nach Belieben in den von Maultieren getragenen Sänften. Wo die Reste altertümlicher Kunst es wert sind uns genugsame Zeit, damit sie gezeichnet werden können, verweilend. Nicht vorüberrennen, genießen will ich der Seele erhebenden Anblick. Zurück gehts nach Neapel wieder, dessen herrliche Gegend (und Pästum) besucht wird, um Neujahr nach Rom, wo bis zum April geblieben, dann sich in Florenz aufgehalten, zu München den 26. Mai eingetroffen werden wird.» In zwei folgenden Briefen (vom 6. und 7. September 1817) ersucht dann der Kronprinz Dillis noch um nähere Angaben über eine möglichst praktische und den Kunst- und Naturschönheiten des Landes möglichst gerecht werdende Einteilung der geplanten Reise.

Am 15. Oktober morgens 5 Uhr wurde die Fahrt in zwei Wagen von Nymphenburg aus angetreten. Das Gefolge des Prinzen bestand aus dem General der Hartschiergarde Grafen Sceverras Testaferrata, dem Regierungsrat Grafen Karl von Seinsheim, un-

serem Künstler und Dr. J. N. von Ringseis, dem Reisearzt. Ringseis hat in seinen von Emilie Ringseis 1886—92 in vier Bänden herausgegebenen «Erinnerungen» die ganze Reise ausführlich und mit künstlerischer Anschaulichkeit geschildert. Zunächst fuhr man über Innsbruck nach Bozen und Trient. Von da dann, ohne irgendwo längere Rast zu halten, durch Verona, Mantua, Bologna, Cesena, Rimini, Pesaro, Fano, Fossombroni, Cagli, Cantiano und Nocera, Foligno, Spoleto, Terni und Otricoli nach Rom. Hier verweilten die Reisenden nur ein paar Tage und eilten darauf, Velletri und Terracina berührend, nach Neapel. Der Kronprinz, der mit seinen Begleitern in freier, freundschaftlich ungezwungener Weise verkehrte, nahm immer abwechselnd einen von ihnen in seinen Wagen. — Die Zeichnungen nun, die Dillis für seinen fürstlichen Gebieter anfertigte, finden durch den lebendig geschriebenen Reisebericht von Ringseis eine höchst willkommene Ergänzung. Sie befinden sich in einem Umschlag mit der Aufschrift: «Ansichten aus Rom, Neapel und Sizilien» und samt einem Verzeichnis von 39 Nummern in der kgl. graphischen Sammlung zu München. Das Landschaftliche behandelt Dillis nur als Nebensache. Fast ausschließlich wendet er sich den antiken Architekturresten zu. Der Kronprinz hatte ja auch in dem eben wiedergegebenen Brief vom 22. August nur verlangt, daß der Künstler «die Reste altertümlicher Kunst» in seinen Zeichnungen festhalte, von landschaftlichen Aufnahmen aber nichts erwähnt. — Von Neapel aus, wo man mehrere Tage blieb, wurden Streifzüge in die herrliche Umgebung unternommen, wobei Dillis fleißig den Zeichenstift und den Pinsel führte. Puzzuoli, der Avernersee, die Bäder des Nero, die am Meeresufer gelegenen Tempel der Venus, des Merkur und der Diana wurden aufgesucht. Ein Ausflug galt natürlich auch Pompeji; hier aquarellierte Dillis das ausgegrabene Forum der Stadt. Am 6. November bestieg die Reisegesellschaft den Vesuv und geriet durch die heiße Lava, die überschritten werden mußte, in nicht geringe Gefahr. — Am ersten Tage des Aufenthaltes in Palermo zeichnete Dillis noch die Kirche der heiligen Rosalie auf dem Monte Pellegrino und am selben Tage (den 12. November 1817) den Berg selbst und zwar in einer flüchtigen

Skizze, die er an Bord des Schiffes machte, das die Reisenden nach Sizilien brachte. Von Palermo aus wurde nun, wie es der Prinz geplant, die ganze Insel zu Pferde oder in Sänften umreist. Ringseis hat uns in einem in seinen Erinnerungen abgedruckten Briefe (vom 11. Dezember 1817) mit den folgenden knappen Worten ein scharfumrissenes Bild der merkwürdigen Reisekarawane überliefert: « . . . Ich wollte, ich könnte Ihnen unseren Zug ein wenig beschreiben. Voran auf stattlichem Rappen ein Campiere in roter, blau ausgeschlagener Uniform, die feine Zipfelhaube auf dem Kopf; dann mit grünlederner Kappe der Prinz zu Fuß, Graf Seinsheim neben ihm in ähnlichem Kostüm wie er; der Bediente des Kronprinzen mit schief über die Brust geschnalltem Ranzen zu Pferd; ich auf einem Maulesel, mit Schuhen, langen gelben Hosen, dem Rhabarberrock, grüner Haube, Brillen auf der Nase und einem Buch in der Hand, weil man auf diesen sichergehenden Tieren höchst bequem lesen kann; dann eine leere Sänfte, von zwei Maultieren getragen, noch ein drittes leergehendes, seines Reiters gewärtig; in der zweiten Sänfte Dillis, ebenfalls die Brille auf der Nase, aber die Gegend betrachtend und zeichnend; Graf Sceverras auf einem stolzen Maul, edel wie ein General und gewandt wie ein Italiener; hierauf im langsam schweren Zuge folgend die Bedientenschaft mit den Lastmaultieren, die einherziehen, hoch und breit von Kisten und Koffern wie bewegliche Häuser; Ghecco, der Kammerdiener des Grafen Seinsheim, als Adjutant auf einem flüchtigen Maule den Zug auf- und abreitend und das Proviantwesen kommandierend; schließend endlich die ganze Karawane ein zweiter Campiere auf einem Falben, eine Wurst in der einen, eine Flasche in der anderen Hand. Häufig muß die gesamte Kavallerie absitzen und zu Fuß in Städte und Festungen einziehen.» In einer Anmerkung fügt der Verfasser hinzu: «Auf einer Porzellanvase, Geschenk des Frhrn. von Lerchenfeld zu meiner Hochzeit, ist unser Zug in ungefähr obiger Weise nach einer Zeichnung von Dillis in sehr schönem, sonnigem Gemälde dargestellt.» — In Segesta blieb der Arzt mit dem Künstler, der den Tempel zu zeichnen hatte, zurück, während ihr königlicher Herr nach Trapani vorausging. Sie verweilten zwei Tage (am

17. und 18. November) daselbst. Ringseis erzählt: «Diese Nacht blieben wir in einem ganz einschichtig stehenden, eine Viertelstunde vom Tempel entfernten Hause, Dillis und ich mit unseren zwei Mauleseltreibern und einem berittenen Soldaten (Campiere), der als Wache mit uns ist. Dies Haus bewohnt ein Mann mit zwei Kindern das ganze Jahr; gleichwohl ist in demselben kein Tisch, kein Ofen, kein Herd, kein Bett, kein Glas usw. — schlafen werden wir auf einigen Brettern, von unseren Mänteln und ich von meinem Rhabarberrock noch insbesondere zugedeckt. Wir brachten kalte Küche und Wein mit uns, und unser Wirt hat uns einen Vogel, den er geschossen, auf dem Ziegelfußboden des Zimmers gebraten. Abends $7^1/_2$ Uhr im Hause. Wir haben ein sehr herrliches Abendessen gefeiert; wie Könige vergnügt in unserem dickrußigen Zimmer auf Blöcken um einen höheren Block herumgelagert; auf diesem sogenannten Tisch brennt festgepappt ein von uns mitgebrachtes Wachslicht; dazu der Mond durch ein hohes Fenster scheinend. Wir gaben unsern Leuten und den Wirten von unsrem Braten und Wein und sie wurden kreuzfidel; unser Wirt blies auf dem Dudelsack, der Soldat dazu auf der Pfeife, die Eseltreiber tanzten einen Sizilianischen, und ich bekam große Lust, mitzutanzen. Wir tranken alten Rheinwein auf das Wohl aller unserer Lieben, recht von Herzen, umso herzlicher, da wir so einsam waren, und sangen das Rheinweinlied von Claudius:

«Und wüßten wir, wo jemand traurig läge,
Wir gäben ihm den Wein usw.» »

Nachdem die beiden in der Nacht entsetzlich unter dem Ungeziefer gelitten hatten, begaben sie sich am Abend des folgenden Tages nach Trapani, wo sie der Kronprinz erwartete. Das nächste Reiseziel war Selinunt. Wieder hielt man es so, daß der Prinz nach der Besichtigung der Tempelreste weiterreiste und Dillis, um künstlerische Aufnahmen zu machen, in der Gesellschaft von Ringseis etwas länger am Platze verweilte. Der Aufenthalt in dieser wilden Gegend war nicht ungefährlich, da in den nahen Buchten zuweilen afrikanische Seeräuber landeten und Bauern gefangen mit sich fortführten. Dillis und

sein Gefährte übernachteten in einem einsam dicht am Meer erbauten Hause, das dem Herzog von Terranuova gehörte. Brausend schlug das Meer gegen die Ufer. Abends klang von fernher Herdengeläut. Das Mondlicht, aus trüben Wolken nur mühsam sich seinen Weg bahnend, spielte ungewissen Scheines um die ungeheuren Trümmer der drei Tempel. — Am 22. November mittags reisten die beiden ab und eilten nach Girgenti. Dillis' Aufenthalt erstreckte sich diesmal über mehr als acht Tage. Ringseis harrte abermals getreulich bei ihm aus. Unter den damals geschaffenen Blättern des Malers interessieren namentlich die mit den Tempeln des Zeus, der Juno Lucina und der Concordia. Selbst architektonischen und plastischen Einzelheiten geht er nach: er führt vom Zeustempel ein mächtiges zur Erde gestürztes Kapitell und die kolossalen Trümmer eines der Giganten vor. Die zuletzt genannte Studie trägt das Datum des 28. November. Als Dillis die geforderten Aufnahmen gemacht hatte, ging es weiter nach Terranuova. Auf dem Wege von da nach Noto hätten Dillis und Ringseis, die zusammen in einer Sänfte saßen, fast ihr Leben eingebüßt. Durch Schreckensrufe der Maultiertreiber plötzlich aufgescheucht, verließen sie die Sänfte und gewahrten nun, daß dieselbe knapp am Rande einer geländerlosen Brücke, die über einen Abgrund führte, hing und beinah mit dem vorderen Maultier, das hilflos dalag, hinabgestürzt wäre. Doch die Reise sollte späterhin noch mehr Fährnisse bringen. Zunächst war man froh, als man wohlbehalten in Syrakus anlangte. Eine vom 7. Dezember datierte Zeichnung vom Theater von Syrakus erzählt uns davon, daß der unermüdliche Dillis auch hier nicht müßig saß. In Taormina, wo die Reisenden am 12. Dezember ankamen, skizzierte er ebenfalls das antike Theater für den Kronprinzen. Am 18. desselben Monats erreichte man St. Agatha an der Nordküste der Insel. Wiederum benutzte Dillis den nur kurzen Aufenthalt zu künstlerischen Studien. Es folgte nun die mühsamste und gefahrvollste Strecke der gesamten sizilischen Reise. Früh 5 Uhr brach der Zug von St. Agatha auf. Der Weg führte dicht am Meer an ungeheuren Felsenwänden hin und war so schmal, daß man jederzeit gewärtig sein mußte, auszugleiten und der grausigen Tiefe zum Opfer zu fallen. Nur

mit höchster Anspannung der Kräfte arbeiteten sich Prinz Ludwig und sein Gefolge durch die Felsen hindurch. Endlich, abends 10 Uhr, kam man in Cefalu an. Todmüd, die schlichte Reisekleidung mit Straßenkot beschmutzt, traten die Reisenden in den bischöflichen Palast ein, wo der Bischof und das ganze Domkapitel, alle in geistlicher Gala, sie bereits lange Zeit erwartete. Die Geistlichen wunderten sich wieder und wieder über die Waghalsigkeit der Ankömmlinge, die den sowieso schon halsbrecherischen Weg noch dazu bei Nacht gemacht hatten, und erzählten, daß kurz vorher zwei Maultiertreiber mit ihren Tieren auf demselben Pfad ums Leben gekommen seien. Dillis stand während der Begrüßung still abseits. Plötzlich aber schluchzte er laut und heftig auf: noch einmal waren ihm die eben überwundenen Gefahren mit ganzer Gewalt vor die Seele getreten, und sie erschütterten ihn nun, wo er sie erst in ihrer vollen Größe erkannte, aufs mächtigste. Kein Wunder auch, daß seine leicht erregbare Künstlernatur von den Reiseerlebnissen besonders tief ergriffen wurde und daß ihn, den Achtundfünfziger, die Anstrengungen der Wanderung durch die Felsenwildnisse mehr mitgenommen hatten als seine jüngeren Gefährten! Ringseis brachte ihn auf sein Zimmer und nahm ihn unter sorgsame Pflege, so daß Dillis am anderen Morgen schon wieder wohlauf war, ja über die Abenteuer des vergangenen Tages und über jenen Schwächeanfall zu lachen vermochte. — In Palermo fand dann die sizilische Reise ihr Ende. Nach stürmischer Seefahrt lief die Gesellschaft am 2. Dezember in den Hafen von Neapel wieder ein. Sie reiste über Salerno und Ebole nach Pästum weiter. Der Kronprinz begnügte sich mit eintägigem Aufenthalt. Dillis mußte länger ausharren. Von den in Pästum von ihm angefertigten Veduten sei ein großes Aquarell des Neptunstempels genannt. Ringseis blieb wieder bei dem Maler. Am 13. Dezember machten sie sich auf den Rückweg nach Neapel.

Rom, wo der Kronprinz mit den Seinen am 21. Januar eintraf, gab natürlich vielfachen Anlaß zu größerer künstlerischer Ausbeute für Dillis. Er aquarellierte eine stattliche Ansicht der ewigen Stadt von der Villa Melini aus, überging selbstverständlich die Peterskirche nicht, schenkte den Ausgrabungen

am Friedenstempel und dem Tempel von Sonne und Mond beim Konstantinsbogen gebührende Beachtung und begab sich mit dem Skizzenbuch auch in die nächste Umgebung: das große Aquarell mit der Kirche St. Andrea z. B. erzählt uns davon. Weiter hinweg von den Mauern der Stadt führten ihn die Ausflüge nach Albano, dem Nemisee und nach Tivoli, alles Orte, die auf der Hinreise nicht berührt worden waren. Der rege Verkehr, den der Kronprinz mit allen bedeutenden deutschen Künstlern in Rom unterhielt, muß für Dillis von großem Interesse und vielem Gewinn gewesen sein. Außer den Ateliers von Schadow und Cornelius wurden auch die Werkstätten von Canova und Thorwaldsen besucht. Davon, daß Dillis zu dem in Rom wohnenden deutschen Landschafter J. Chr. Reinhart in nähere Beziehung getreten wäre, ist uns nichts überliefert. Ringseis, der von ganzem Herzen der «christlich-deutschen» Kunstrichtung, die damals eben aufzublühen begann und in Cornelius ihr Haupt sah, zugetan war und der den Kronprinzen für dieselbe zu gewinnen trachtete, spricht in seinem ausführlichen Bericht über den römischen Aufenthalt fast nur von den Nazarenern, wie die Künstler eben jener Richtung genannt wurden, von Dillis' künstlerischer Tätigkeit aber schweigt er. Es mochte dazu vor allem der Umstand beitragen, daß Dillis, wie unser Gewährsmann einmal (Band I, S. 501) sich ausdrückt, eine «vorwiegend hellenisierende Bildung» besaß und schon aus diesem Grunde, dann aber auch deshalb, weil er «als Landschafter kein allernächstes Interesse hatte, für oder wider die neue christlich-deutsche Kunstrichtung Partei zu nehmen», abseits von den Nazarenern stand. — Der römische Aufenthalt dehnte sich bis tief in den April hinein aus. Er fand einen glänzenden Abschluß durch das Fest, das die deutschen Künstler am 29. April dem Kronprinzen zu Ehren gaben. Am nächsten Tage reiste der junge Fürst, der zur Erteilung der Verfassung nach München gerufen worden war und infolgedessen auch den Plan einer Fahrt nach Griechenland hatte aufgeben müssen, mit seinen Begleitern der Heimat wieder zu.

In all' den künstlerischen Aufnahmen nun, die Dillis für ihn auf der Reise geschaffen hat, tritt die malerische Tendenz vor der rein gegenständlichen Anteilnahme entschieden zurück.

Es ist nicht der Landschaftsmaler, sondern der Kunsthistoriker Dillis, der zu uns spricht. Er sieht denn auch mehr auf Klarheit und Deutlichkeit der Schilderung, als auf künstlerischen Reiz derselben. Nur auf dem Blatte mit der Höhe bei Agrigent, auf der der Tempel der Juno Lucina steht, verhält es sich anders. Durch die Art, wie er da den Berg mit seinen Bäumen und Mauerresten in großer Silhouette gegen den monderhellten Wolkenhimmel sich abheben läßt, gewinnt er eine kleine Stimmungslandschaft. Sonst aber bevorzugt er eine ebenso nüchterne wie saubere Durchführung und legt, wie schon bemerkt wurde, mehr Nachdruck auf die Architektur als auf die landschaftliche Umgebung. Technisch ist er gewandter, jedoch auch trockener als in den französischen Zeichnungen. Die fesselnde Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die den Skizzen aus Südfrankreich eigen ist, da sie wie im Fluge gepackt und hingeschrieben wurden, geht den italienischen Aufnahmen ab; sie sind umständlich und gemächlich gemacht. Auch glaubt man hier und da noch die Unlust etwas hindurchzufühlen, mit der Dillis diese Reise antrat.

Alle Vorzüge des Zeichners und Aquarellisten Dillis aber konzentrieren sich in den Handzeichnungen, welche er der heimischen Natur entnahm. Begreiflicherweise kommen hierbei weniger die befangeneren Früharbeiten wie die oben gewürdigten, im Auftrage Rumfords angefertigten oberbayrischen Landschaften, als die seiner reiferen Jahre in Betracht. Die heimischen Studien lassen ohne Einschränkung den Landschaftsmaler zum Worte gelangen; der Historiker redet, wie es in den Skizzen aus Südfrankreich und Italien doch geschah, hier niemals störend drein. Sie geben deshalb neben seinen Gemälden die reinste und klarste Vorstellung von seinem Wollen und Können als Künstler. Schon auf den ersten Blick hin muten sie auch weit wärmer und traulicher an, als die in fremden Landen entstandenen Arbeiten. Eine zarte Innigkeit beseelt die auf deutschem Boden geschaffenen Blätter. Es ist kein Zweifel darüber, daß hier in der Heimat die besten Kräfte seiner Kunst wurzelten. Er wurde sich dessen vielleicht gar nicht einmal so deutlich bewußt. Brachten es doch seine Lebensverhältnisse und seine persönliche Liebhaberei mit sich,

daß er sein Interesse viel öfter Italien als dem Vaterland zuwendete, und daß ihm die Maler der italienischen Renaissance ungleich mehr am Herzen lagen, als die deutschen Meister, denen er ein nur mäßiges Verständnis entgegenbrachte. Vor den aus der heimischen Landschaft gewonnenen Handzeichnungen hat man sogleich das Gefühl, daß der Künstler hier auf ihm völlig vertrauter Erde sich bewegt, daß er schon in seinen Jugend- und Jünglingsjahren diese Büsche und Bäume, diese Wiesenebenen, Täler und Berge, diese Wasser und Wolken sah, und daß er diese Natur gerade darum, weil er in ihr groß wurde, weil er ihr angehörte in einer Zeit, da die menschlichen Sinne am aufnahmefähigsten zu sein pflegen, so gut verstand und so feinfühlig abzuschildern wußte. Er wurde ja auch als Sohn eines Försters geboren und bekam also die Liebe für Wald und Feld mit auf den Lebensweg. Außer ihrer Innigkeit und der Schärfe der Charakteristik zeichnen sich diese Heimatstudien noch durch eine dritte Eigenschaft vor seinen anderwärts gemachten Naturstudien aus: das ist die größere Abwechselung in der Verwendung der technischen Mittel. Wie die Gelegenheit, noch mehr aber wie die künstlerische Absicht, die er verfolgte, es ergab, benutzte er bald weißes, bald Tonpapier und arbeitete bald mit Blei, bald mit Kreide und Kohle, bald mit Tusche, Deckweiß und Aquarellfarben oder ließ diese Techniken hie und da in enger Vereinigung wirken. Niemals wird er nüchtern und kleinlich. Stets weiß er sein Motiv künstlerisch zu runden. Viele dieser Skizzen sind aus der unmittelbaren Nähe Münchens genommen. Sehr geistvoll und graziös ist eine Ansicht Münchens bei Mondschein im Besitz der Münchener Kupferstichsammlung. Im Vordergrund sieht man einen Isararm und dahinter die Silhouette der Stadt. Am Himmel steht der Mond. Der blaue Papierton suggeriert wirksam die Vorstellung des bläulichen Mondlichtes. Mit wenigen Tuschflecken und ein paar mit dem Pinsel gezogenen Linien hat er das Weidengebüsch am Ufer und die Gebäude der Stadt, unter denen die Frauen- und Theatinerkirche hoch emporragen, gegeben. Der Mond und die Stellen der Wolken, die von seinem Lichte gestreift werden, sind mit etwas Deckweiß hervorgehoben. — In der Maillingersammlung zu München befinden sich eine

Anzahl ganz ähnlich gearbeiteter, malerisch behandelter Skizzenblätter, die gleichfalls an den Ufern der Isar in nächster Nachbarschaft der Stadt entstanden sind. Dillis liebte es, im Sommer nach erledigter Tagesarbeit zur Abendzeit das Freie aufzusuchen. Er wanderte oft zur Isar hin, streifte an ihr entlang oder begab sich hinüber nach der Praterinsel und sah von da aus der Sonne zu, wie sie im Westen tiefer und tiefer sank und nach einem letzten mächtigen Aufflammen hinter der Stadt verschwand. Unwillkürlich griff er dann zu Stift, Pinsel und Papier und hielt, was er eben schaute und miterlebte, fest. Dieses Miterleben fühlt man allen seinen Isarskizzen noch heute an. Sie gleichen Tagebuchaufzeichnungen, die niedergelegt wurden, um tiefen seelischen Eindrücken künstlerische Befreiung zu schaffen. Die meisten der Blätter hat er auf der Praterinsel gezeichnet. So gewahrt man auf einer Studie von 1820 (Katalog der Maillingersammlung Band I, Nr. 2334) links vorn ein Stückchen der Insel und ihrer hohen dichtbelaubten Bäume. Rechts erblickt man den überbrückten Fluß und jenseits, in dunkler Silhouette, die Stadt. Hinter ihr geht eben die Sonne unter. Diese selbst ist nicht mehr sichtbar, wohl aber sind es ihre funkelnden Strahlen, die sie zum Himmel aufsendet. Die Rückseite der Skizze trägt neben dem Datum (den 24. Oktober 1820) den Vermerk: «Goldgelber Sonnenuntergang». Diese Worte bezeugen, wie großen Wert Dillis auf die koloristischen Probleme einer Landschaftsschilderung legte. Dementsprechend greift er hier auch zu einer spezifisch malerischen Ausdrucksweise: er nimmt grüngetöntes Papier, arbeitet mit Kreide und Tusche auf eine breite, weiche, tonige Wirkung hin und setzt mit Deckweiß die Lichter auf. Diese Lichter bringen ein intensives Leben in das Ganze; wir meinen, die Strahlen der Sonne raketenartig hinter der Stadt emporschießen und in flüchtigen Glanzlichtern an den Wolken hinhuschen zu sehen. — An Kraft und Stimmung gibt dieser meisterlichen Studie eine andere wohl in derselben Zeit entstandene nichts nach. Diesmal läßt uns der Maler von der Insel einen Blick nach dem «Grünen Baum», einer ehemals am linken Isarufer gelegenen Wirtschaft zu tun (I, 2338). Er hat dunkelblaues Papier gewählt und die Schatten mit Tusche in breiten Pinselstrichen

eingetragen. Die Stimmung ist die eines Spätsommertages bei bedecktem Himmel. Aus den Wolken, zu denen am anderen Ufer zwei Pappelbäume düster und unbeweglich sich emporrecken, schimmern schmale Lichtstreifen. Sie spiegeln sich hell im schnellgleitenden Wasser und verleihen ihm einen metallischen Glanz. — Sehr gut ist die Beobachtung des Lichtes auch auf der wiederum auf blaues Papier skizzierten Zeichnung die von der Kohleninsel aus eine Fernsicht in die Gegend der alten Kürassierkaserne fixiert (I, 2339): Rechts vorn das Inselgestade mit seinen Bäumen, mit frischen festen Strichen angedeutet; in der Ferne eine Brücke und dahinter, zart-tonig mit dem Finger hingewischt, die Kaserne. Am Himmel aber blitzt zwischen dichten Wolkenmassen die tiefstehende Sonne hindurch. Ihr Licht ist, wie gewöhnlich, durch Auftrag von Deckweiß wirkungsvoll geschildert. — Die souveräne Leichtigkeit und Grazie, mit der unser Künstler Stift und Pinsel zu handhaben vermochte, verdeutlicht vielleicht am besten die pikante Skizze auf gelblichem Papier mit den «Ueberfällen am Prater» (I, 2340). Die schwungvollen dünnen Pinselzüge prickeln voll Leben. Der hellgelbe Ton des Papieres ist äußerst glücklich gewählt; auf ihm treten die Linien und Töne satt und weich hervor, auch erhält das Ganze durch ihn eine gewisse Wärme und freundliche Stimmung. — Doch es ist unmöglich, der delikaten zeichnerischen Reize aller Isarstudien der Maillingersammlung hier zu gedenken. Angeführt sei nur noch die 1827 datierte duftige Kohleskizze aus dem Innern der Praterinsel (I, 2336), dann aber jene Kreidestudie auf blauem Papier, welche durch ihre dekorative Haltung sogleich auffällt (I, 2352a). Links vorn ragen, mit markigen Strichen in Ton gesetzt und in ihrer Gesamtheit energisch umrissen, die Laubmassen alter Bäume. Zur Rechten schaut man über den Fluß auf die Abhänge des steil ansteigenden, damals noch kahlen Ostufers. Den Hauptraum der Zeichenfläche jedoch nimmt neben den üppigen Baumwipfeln der Himmel ein. Er ist von mächtig sich auftürmenden runden Wolken erfüllt. Sie sind mit weißem Kreidestifte gezeichnet, heben sich hell leuchtend von dem blauen Papierton ab und bilden einen starken Kontrast zu dem

dunklen Laubwerk im Vordergrunde. Man wird geradezu an Arbeiten moderner Landschafter erinnert, die, wie hier Dillis, dadurch eine rein dekorative und möglichst wuchtige Wirkung anstreben, daß sie große helle und dunkle Flächen unmittelbar nebeneinanderstellen. — Nur zwei der aus dem Bestand der Maillingersammlung namhaft gemachten Arbeiten sind datiert: die eine mit dem Sonnenuntergang (1820) und die andere aus dem Innern der Praterinsel (1827). Die übrigen hier angeführten rühren aber, nach Technik und Auffassung zu schließen, jedenfalls aus derselben Zeit her. Dillis stand damals bereits in den Sechzigern. Es ist erstaunlich, daß er da noch derartig frische Schöpfungen hervorbrachte, die nichts weniger als ein Nachlassen der künstlerischen Kraft bedeuten. Ja, er zeigt sich mit seinen Naturstudien hier auf einer Höhe, wie er sie vorher noch nicht erstiegen hatte. Auf Grund ihrer schlicht-sachlichen Anschauung und ihrer breiten großzügigen Behandlung reihen sie sich den gehaltvollsten Leistungen der jungen Münchener Landschaftsmalerei ein. — Die Isartallandschaft muß ihm aber schon früher ihre Herrlichkeit offenbart haben. Auf einem mit Sepia gemalten Blatte der Maillingersammlung (I, 2333) schilderte er bereits 1791 ein Stück des bei Großhesselohe grünenden kernigen Buchenwaldes. Und zwei Ansichten des Schlößchens Harlaching in derselben Sammlung (I, 2341) und im kgl. Kupferstichkabinett zu München stammen ebenfalls aus seinen jüngeren Jahren. Eine dritte, aus dem letzten Lebensjahr des greisen Künstlers, gehört wieder der Maillingersammlung an (II, 228). Die im Kupferstichkabinett bewahrte Ansicht ist mit Kohle gezeichnet. Er geht breit ins Tonige und setzt Tusche in die beschatteten Teile der Landschaft. — Eine ganz andere Technik nimmt er für die Studie mit Schloß Grünwald, die wie die zunächst hier folgenden Blätter in der Münchener königlichen Kupferstichsammlung zu finden ist. Er skizziert mit langen hastigen Bleistiftstrichen und fügt einige flüchtige weiße Lichter hinzu. In der Schilderung von Starnberg und dem Starnberger See treffen wir ihn abermals bei einer andersgearteten technischen Ausdrucksweise. Er bringt da eine mit scharfgespitztem Stift und durchsichtigen Aquarellfarben innig und zierlich durch-

geführte Zeichnung. Der Hauptreiz beruht darin, daß der Vordergrund skizzenhaft bleibt — einige schnelle Striche deuten Vegetation an —, während der Ort mit Schloß und Kirche und der See und das Gebirge eingehend durchgearbeitet sind. Die hellen Wände der Gebäude und ihre rotbraunen Dächer stehen sehr fein zu den hellgrünen Hängen des Hügels, auf dem sie sich erheben. Mit gleicher Delikatesse ist das jenseitige Seeufer in seinen vielfachen Gliederungen wiedergegeben. Von ferne leuchtet das Gebirge mit seinen blau beschatteten Hängen und weißen belichteten Schneegipfeln. — Aehnlich feinsinnig, nur skizzenhafter hält Dillis die Landschaft mit der Gegend bei Seefeld am Pilsensee. Auch Kochel- und Schliersee hat er mit seinem Skizzenbuch aufgesucht. — Eine kleine Tuschezeichnung mutet wie ein schlichtes Gedicht auf die Waldeinsamkeit an: sie stellt einen Waldbach aus der Gegend von Fischbach dar, der unter dünnstämmigen Buchen über Felsengeröll einherplätschert. — Wieder aus dem Bereich des Waldesgrüns ist das Aquarell mit dem durch Laubwalddickicht führenden Pfad (Maillingersammlung, IV, 344). Mit klarem Hellgrün, Hellgelb und etwas Tusche erzeugt Dillis da einen höchst frischen und geschmackvollen Farbenakkord. — Den silbergrauen Schimmer, der über einem Flusse ruhen kann, sucht er in der 1794 datierten, der Gegend von Neuburg an der Donau abgewonnenen Pinselzeichnung (München, Kupferstichkabinett) zu erhaschen. Mit einer wunderbaren Leichtigkeit und einer ungemein einfachen Abstufung von hellgrauen und blaßblauen Tönen weiß er den blanken ruhigen Wasserspiegel und die zurückgelegene, weich in Dunst gehüllte Brücke anzudeuten. — Das wilde Aufsteigen eines nahenden Gebirgswetters läßt er uns in einem Aquarell, das Besitz der Stadt München ist (Maillingersammlung I, 2363), miterleben. Wir werden in die Partenkirchener Gegend versetzt. In breitem Bett kommt ein Bach herangerauscht. Auf dem hohen Uferrand rechts stehen in malerischem Wechsel unregelmäßig gebaute hölzerne Bauernhäuser. Zwei Frauen sind von ihnen herniedergestiegen und spülen im Bachwasser ihre Wäsche. Links vorn treibt ein Hirt ein paar Kühe zusammen. Er mag

sie noch vor dem Hereinbrechen des Unwetters in die Ställe bringen wollen. Düster erheben sich im Hintergrund über dem gewaltigen Bergmassiv mit seinen tiefblauen Wänden und seiner fahl schimmernden Schneespitze die dunkelgrauen Gewitterwolken. Gleich wird ein heftiger Windstoß einherfahren und die ersten Regentropfen mit sich führen . . . Das Blatt hat ein großes Format und ist mit souveräner Breite flüssig heruntergemalt. Man erkennt, daß der Künstler den Pinsel sich reichlich voll Farbe saugen ließ und dann das Ganze in einem Zuge, naß in naß flächig hinsetzte. Er ging durchaus auf die große tonige Wirkung. Nichts ist fein ausziseliert und scharf umrissen, und wenn er im Vordergrund die Kühe und ein paar Felsblöcke mit markigen schwarzen Linien umzog, so geschah es nur, um dem vorderen Plan einige kräftige Akzente zu geben, nicht aber um einer plötzlich sich geltend machenden zeichnerischen Tendenz willen. Sehr fein ist, wie im Mittelplan die rote und blaue Kleidung der Frauen warm leuchtet und wie in der Ferne die Bergmassen in weiche Schatten zurücksinken. Die kühne forsche Pinselführung und die zielbewußte energische Konzentration der Stimmung verweisen das ausgezeichnete Aquarell in die zweite Lebenshälfte des Künstlers. — Eine verwandte Stimmung herrscht in der malerisch-frei hingewischten Kohleskizze derselben Sammlung. Sie trägt von des Künstlers Hand die Beischrift «Gewitter bei Gmund» (I, 2344). Ueber einem von einer steinernen Brücke überspannten Flußtal kommen finstere Wetterwolken heraufgezogen. — Die Ruhe eines sonnigen Tages dagegen liegt über der reizvollen Tuschezeichnung mit der Bergstraße (I, 2356), und klares Sonnenlicht bestrahlte auch die obere Partie eines felsigen Hanges bei Wolfratshausen im Isartal, als der Künstler sie mit Tusche und Feder nachbildete. Von den hellschimmernden Flächen des Gesteins hebt Buschwerk im Vordergrund dunkel sich ab (I, 343). In einer wahren Fülle von blitzendem Licht aber erglänzt eine kleine unscheinbare Tuschezeichnung, die der königl. graphischen Sammlung in München angehört. An einem Hügel, auf dem ein Laubbaum, ein lang sich hinziehendes Haus und mehrere Staffagefiguren sich befinden, öffnet sich eine Sand- oder Kiesgrube. Vor ihr steht ein Hirt mit

Schafen und Rindern. Links führt ein Weg in die Weite. Der Himmel ist in blauen Ton gesetzt, die Wolken sind ausgespart. Einige dünne Federstriche, die der Maler insbesondere für den Baumschlag verwendet hat, heben den Gesamteindruck. Dadurch, daß Dillis den Vordergrund in Schatten legte, die Wände der Grube aber, mit Ausnahme weniger durchsichtiger Schattentöne, in dem weißen Papierton stehen ließ, bekam das Blatt seine merkwürdige Helle. Der Hügelhang funkelt von intensivstem Licht. Es ist bedauerlich, daß die Zeichnung, die wegen ihrer sicheren Behandlung nicht der frühen, sondern wohl der mittleren Zeit von Dillis' Schaffen zuzurechnen sein wird, kein Datum hat. Eine derartig scharfe Beobachtung des Lichtes — und zweifellos ist das Spiel des Lichtes auf den kahlen Flächen der Sandgrube die Anregung für diese Studie gewesen — muß in einer so frühen Epoche des neunzehnten Jahrhunderts überraschend wirken. Ist doch dabei zu berücksichtigen, daß der Künstler schon 1841 starb.

Mit dieser köstlichen Lichtschilderung seien die Handzeichnungen unseres Künstlers verlassen. Sie dürfen Anspruch auf wirklich eingehende Beachtung erheben, denn die künstlerische Tätigkeit von Dillis war eine vorwiegend zeichnerische. Vor allem jedoch verdienen diese Studienblätter wegen ihres für ihre Zeit bedeutsamen Wertes ernste Berücksichtigung. Während die Mehrzahl seiner Zeitgenossen noch an einem schwächlichen Eklektizismus krankte, trat er der Natur frei von aller bedrückenden Konvention gegenüber und gab sie schlicht und frisch wieder. Wie leicht hätten gerade über ihn, der kunsthistorisch so vielseitig und gründlich gebildet war und dessen Beruf als Galeriebeamter die tägliche Berührung mit den besten Werken der Malerei mit sich brachte, fremde Vorbilder eine ausschlaggebende Macht gewinnen können! Allein in seinen Handzeichnungen ist kaum etwas von altmeisterlicher Einwirkung zu entdecken. Im ganzen sind sie auch frei von Manier, der damals so mancher Künstler rettungslos verfiel. Nur ab und zu einmal nähert er sich einer schematischen Darstellungsweise (siehe z. B. die Aquarelle mit Schloß Brannenburg und mit Hohenaschau im Münchener Kupferstichkabinett). Sonst treten Naivität und Unmittelbarkeit durchweg als das Charakte-

ristikum seiner Arbeiten auf, und seine Linienführung und seine Farbenangaben haben nichts Gemachtes und Konventionell-Kalligraphisches an sich. Der Försterssohn, dessen Benehmen Albrecht Adam eine gewisse Naturwüchsigkeit nachrühmt, die ihn sehr gut kleide, bewahrt sich die gesunde Schlichtheit eben auch in seiner Kunst. Der plastischen Form in seinen Naturstudien möchte man freilich gar manchmal eine schärfere Ausprägung wünschen. Indessen wird dieser Mangel durch einen angeborenen Sinn für malerische, tonige Wirkungen wieder ausgeglichen. Kaum jemals ist Dillis dunkel und schwer im Ton. Die luftige Helle der nach ihm emporblühenden Malerei des neunzehnten Jahrhunderts kündigt sich in seinen Blättern bereits an. Ueber seinen Aufnahmen aus Frankreich und Italien liegt etwas vom lichten Schimmer des heiteren Südens. In der Darstellung der Sandgrube wagt er sich schon an das Lichtproblem, das ja auch in den Sonnenuntergangsstimmungen seiner Isarstudien gestreift wird. Und atmosphärische Vorgänge schildert er gleichfalls in einer Weise, die auf die Zukunft deutet: die Partenkirchener Gewitterlandschaft bekräftigt es zur Genüge. —

Dem Bedauern Christian Müllers, des Verfassers des Buches über «München unter König Maximilian Joseph», daß wir nur wenig Gemälde von Dillis besitzen, kann man vollkommen beipflichten. Allerdings darf man dabei nicht außer acht lassen, daß der Künstler in der Oelmalerei durchschnittlich nicht so glückliche, wenn auch recht achtenswerte Leistungen aufzuweisen hat wie auf dem Gebiet des Naturstudiums. Als Maler ist er weniger vielseitig und beweglich und hat zeitweise die gefährliche Neigung, das einmal als günstig erprobte Rezept des farbigen Aufbaues immer von neuem zu wiederholen. In einigen seiner Bilder fußt er noch ganz auf dem Geschmack der Rokokozeit. So in der kleinen Ansicht von Grotta ferrata in der Münchener neuen Pinakothek (No. 157). Schon das ovale Format, das im Rokoko häufig Anwendung fand, deutet darauf hin, dann der leichte flatterige Charakter des Baumschlages im Vordergrund, die dekorative und etwas allgemein und summarisch vorgehende Mache und endlich die graziös-idyllische Naturauffassung, die dem

liebenswürdigen Werkchen zugrunde liegt. Zwischen Bäumen hindurch blickt man in ein liebliches Flußtal, in dem links auf bewaldeter Höhe der Ort thront. Hinten schließen Waldberge die lockende Aussicht. Im vorderen Plan herrschen braune Töne. Sie hellen sich in den ferneren Plänen zu lichtem Grün und Blau auf. Eine flüssige Malweise erhöht die Anmut des Bildchens. Störend bleibt das Arrangierte daran, das vor allem in den Bäumen, die den Vordergrund flankieren und dem ovalen Rahmen sich anbequemen müssen, und in der mitten zwischen sie wie ein Ornament hineingesetzten weißen Himmelswolke sich kundgibt. — Das große, im Besitz des Herrn H. von Schilcher in Dietramszell befindliche Bild von Tivoli, bezeichnet «G. Dillis f. 1808», hat eine deutliche Verwandtschaft mit der eben besprochenen Tafel, ist ihr aber weit überlegen an sinnlicher Kraft und schlechthin ein Meisterwerk. Wieder wird der vorderste Plan kulissenmäßig von Bäumen eingefaßt, ein Brauch, der von der klassizistischen Landschaft herüberkommt. Eine breite Straße zieht sich in weichem Schwung und sanftem Gefälle in den Mittelgrund hinein, wo auf felsiger teilweise bewaldeter Anhöhe, von der Wasserstürze zu Tal brausen, die Stadt liegt. Hinter ihr erheben sich Berge. Rechts hinaus öffnet sich das Tal in die weite Ebene. Alles ist großzügig und in breiten Massen gesehen. Felsenberg und Stadt sind als ein organisch miteinander verwachsenes Ganzes aufgefaßt. Nirgends verliert Dillis sich in Details. Er zeichnet z. B. die Häuser der Stadt nicht bis ins einzelne durch, sondern beachtet sie nur insoweit, als sie als malerische Flecken in dem allgemeinen Farbenkonzert mitwirken. Das Kolorit wird durch ein von innen herausleuchtendes herrliches goldenes Braun bestimmt, das wie bei dem vorigen Bilde im Vordergrund am stärksten ist und die Basis des farbigen Gesamtgefüges bildet. Nach der Bildtiefe zu treten dann nach dem gleichen Prinzip wieder gelblich-grüne und blaue Farben auf. Die ganze, warme, saftige Farbengebung erinnert an den Goldton der italienischen Landschaften der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, das zarte Gewebe der Strahlen des von rückwärts kommenden Lichtes aber an Claude Lorrain. Dieses Licht, das wie bei dem französischen Künstler vom fernen Horizonte aus-

geht und die unteren Räume des Himmels durchflutet, gleitet wie liebkosend über die zerrissenen Felshänge der Höhe und die auf ihr erbaute Stadt und erfüllt die weite Höhlung des Tales im Mittelgrund, wo eine Herde lagert, mit seinem sanften Glanz. Es mildert alle harten Formen ins Weiche ab. Wie mit leisen harmonischen Melodien überströmt es alle Dinge. Es ist, als wolle in seiner Musik die ganze Schönheitstrunkenheit des italienbegeisterten Künstlers sich offenbaren. Das Bild wirkt als dekorativer Wandschmuck des großen vornehmen Raumes, in dem es hängt, ausgezeichnet. Die Natur hat sich diesem dekorativen Zwecke zuliebe eine gewisse idealistische Stilisierung gefallen lassen müssen, und so empfindet man auch hier — wie bei dem oben erwähnten Stück — mehr den geschmackvoll servierenden Künstler, als den frischen Hauch der freien Natur. — Mehr noch im Sinne der idealistischen Landschaftskunst ist eine ebenfalls Herrn von Schilcher gehörige Ansicht von Dietramszell gehalten: rechts vorn bringt Dillis einen mächtigen Laubbaum als seitliche Kulisse an und läßt mit ihm links zwei junge dünnbelaubte Bäumchen korrespondieren, die Linien des Hügelgeländes im Mittelgrund sind leicht stilisiert und zu harmonischem Fluß gebracht, und die Lichtquelle befindet sich wieder — wie bei Claude Lorrain — im Hintergrunde. Endlich sind auch die weißen Wolken am tiefblauen Himmel stilisiert und durchaus nach dekorativen Erwägungen angeordnet. Einzelheiten vermied der Künstler soweit es nur immer angehen wollte. Offenbar malte er das Bild nicht direkt nach der Natur, sondern frei aus dem Gedächtnis, eben um sich nicht durch Details von der großzügigen Gesamtwirkung, die er anstrebte, ablenken zu lassen. Auch die Figuren, Hirten mit ihrer Herde, die er vorn auf der Straße angebracht hat, gab er nur in breiten Andeutungen. Die Ansicht ist von Nordosten und zwar von dem von Holzkirchen herführenden Weg aus aufgenommen. Das kompositionelle Geschick des Malers hat über die Gefahr einer bloß vedutenmäßigen Gestaltung aufs Glücklichste hinweggeholfen. Weiche melancholische Abendstimmung ist über das Bild gebreitet. Der Vordergrund ruht schon in tiefen rotbraunen Schatten. Auch aus dem Wiesengrund, in dem das graue verwitterte Schloß

mit seinen mattroten Dächern liegt, steigt die Dämmerung auf. Die Hügel, die das Tal einschließen, erhalten noch ein letztes Streiflicht von der Sonne, die eben hinter der weiten graublauen Ebene im Westen hinabsinkt und den sich verdunkelnden Alpenbergen ihren Abschiedsgruß zusendet. — Mächtiger noch und wie dröhnender Orgelklang schwingt uns die Abendstimmung aus einer zweiten Fassung desselben Themas entgegen. Dieses Bild, das ebenfalls in Dietramszell hängt, hat fast die doppelte Größe des eben beschriebenen, doch bereits recht ansehnlichen Gemäldes. Es ist von geradezu monumentaler Wirkung, die nichts anderes neben sich duldet und den geräumigen Saal, in dem es untergebracht ist, wie mit rauschenden Akkorden ausfüllt. Die beiden zierlichen Dornerschen Landschaften, die zu den Seiten des Werkes die Wand schmücken, können sich solcher Wucht gegenüber nicht behaupten. Auf Einzelzüge ist noch mehr Verzicht geleistet als bei der bereits erwähnten, gewiß schon groß durchgeführten Behandlung desselben Motives. Die Farben sind breit, zügig, kühn hingestrichen. Dillis hat sie noch tiefer und wärmer gestimmt als auf dem vorigen Bilde. Sie strömen eine fast venezianische Glut aus. Prachtvoll ist es zu sehen, wie über den sattbraunen Tönen des Wiesentales das goldgelbe Licht der scheidenden Sonne milde glänzt und die blauen Felswände der Alpen feierlich-groß hereindämmern. Gleich einem gigantischen Wächter, der zur Hut dieses abendstillen Talgrundes bestellt ist, steht vorn der dickstämmige Baum. Seinen massigen düsteren Wipfel vermag die Abendsonne schon nicht mehr zu durchdringen, ungehindert aber umstrahlt sie noch ein letztes Mal das im Abendhauch leise erbebende Laub der beiden jungen Bäumchen, die (nahe am entgegengesetzten Bildrand) auf einem Hügel wurzeln. Trotz der ungewöhnlich großen Maße, die der Maler für seine Schöpfung gewählt hat, ist es ihm doch gelungen, die Komposition mit energischer Hand zusammenzuhalten. Das Gemälde ist ein genialer Anlauf zu einem auf koloristischer Grundlage ruhenden monumentalen Landschaftsstil. — Einen ebensolchen zweiten Versuch machte er mit einer anderen, abermals in großem Format gehaltenen Leinwand, die gleich den beiden eben gewürdigten Stücken undatiert ist und im Dietramszeller Schlosse

aufbewahrt wird. Dillis ging hier über die bloße Skizze nicht hinaus. Aber was für eine glänzende Skizze hat er entworfen! Man erkennt sofort, daß er bei Beginn der Arbeit damit sich begnügte, links vorn die dichtgeschlossene Waldecke, in den mittleren Plänen den See, die Hügel, die ihn umschließen, und das hochgelegene Schloß und in der Ferne die Berge mit einigen wenigen orientierenden Strichen anzudeuten, um darauf gleich geradeswegs auf die koloristische Bewältigung seiner Aufgabe loszugehen. Obwohl der interessante Entwurf im Laufe der Zeit nachgedunkelt ist, erzählt er doch vernehmlich genug, mit welcher Freude, welch sicherem Gefühl für wahre Größe Dillis den Pinsel führte. Mit einer in der ganzen damaligen Münchener Malerei beispiellosen Kühnheit sind die Farben aufgetragen, nein, hingeschleudert möchte man sagen. Das heilige Feuer, das den Schaffenden durchflammte, lodert dem, der zu sehen weiß, noch heute aus diesen wuchtigen Pinselhieben entgegen. Vorn, wo als Ausfluß des Sees ein Bach zwischen Felsblöcken hindurch seinen Weg sucht, glüht inmitten gelblicher und schwerer brauner Töne ein starkes Rot. Die gelblichen und braunen Farben werden nach rückwärts wärmer und lichten sich gegen die Ferne hin mehr und mehr auf. Hinter dem Schlosse, dessen Silhouette bestimmt vom Himmel sich abzeichnet, zeigt sich die licht blaue Ferne selbst, die nach rechts hin zu steilen Bergen ansteigt. Der Himmel ist von rosigem Lichte erfüllt. Trotz aller Skizzenhaftigkeit hat das Werk bereits eine ausgezeichnete räumliche Wirkung und tritt die Lage der einzelnen Pläne zueinander anschaulich hervor. Die ganze Malerei ist in sich so einheitlich, daß man annehmen möchte, sie sei an einem einzigen Tage aus einer einzigen ungeheuren Anspannung der Kräfte hervorgegangen. Wichtig ist auch der Aufschluß, den der vorliegende Entwurf über die Malweise von Dillis uns gibt: er begann, wenn er ein Bild malte, offenbar gewöhnlich vom großen Ganzen aus und arbeitete dann von da die gesamte Bildfläche stufenweise durch, so daß also alle ihre Teile zum selben Zeitpunkt immer im gleichen Stadium der Durchbildung sich befanden. Ihm widerstrebte es, jede einzelne Partie für sich zu vollenden und das Ganze aus einer Mosaik in sich fertiger Stücke zusammenzusetzen. So erhalten

wir durch dieses unvollendet gebliebene Gemälde einen instruktiven Einblick in die Werkstatt unseres Künstlers. Wir begreifen aber auch, daß seine stets den Gesamteindruck des werdenden Werkes berücksichtigende Arbeitsweise es ist, die seine Bilder so merkwürdig organisch und fest abgeschlossen erscheinen läßt. — Das Talent für große dekorative Kompositionen nun, wie es in den drei zuletzt besprochenen Landschaften so entschieden sich äußert, mußte Dillis dazu locken, es außer mit dem Staffeleibilde auch mit dem Wandgemälde zu versuchen. Und in der Tat erhielt er Gelegenheit dazu: sein Freund, Forstrat von Schilcher, ließ durch ihn einen Raum des Dietramszeller Schlosses ausmalen. Leider nur erfüllen die in Tempera auf Leinwand ausgeführten Bilder, bei denen ihn möglicherweise sein Bruder Cantius unterstützte, die Erwartungen nicht, die durch die Oelgemälde des Künstlers berechtigterweise erweckt werden. War er gezwungen, zu schnell zu arbeiten, oder gingen ihm während der Arbeit die Lust und der Atem aus? Wie dem auch sei: auf alle Fälle fehlt es den meisten dieser Bilder an innerer Wärme und an malerischer Sorgfalt. Einige sind geradezu roh geblieben. Immerhin verdienen die drei in Querformat gehaltenen Hauptbilder volle Aufmerksamkeit. Sie geben ein Stück des oberen Isartales mit dem Gebirge in der Ferne, eine Waldlandschaft (wohl aus der Nähe von Dietramszell) und eine hoch auf Felsen ruhende italienische Stadt wieder. Diese Gemälde sind, zusammen mit einer kleineren flüchtig gemalten Schilderung eines Vesuvausbruches, der er das Hochformat verlieh, in die beiden nach dem Inneren des Schlosses zu gelegenen holzgetäfelten Wände eingelassen. Den Schmuck der schmalen Mauerflächen an den beiden Fensterwänden bilden vier nur skizzenhaft angelegte Felsenlandschaften mit steil herabstürzenden Wasserfällen und kühn über tiefe Abgründe sich wölbenden Brücken. Sie sind durch italienische Eindrücke des Künstlers inspiriert. — Am bedeutendsten ist das erstgenannte der drei Hauptbilder, die Isarlandschaft. Von dem höheren linken Flußufer aus hat der Maler den Fernblick festgehalten. Tief unten strömt der Fluß vom Gebirge her in weit ausholenden Windungen heran. Kühl gelbgrüne Wiesen- und Felderflächen breiten sich von seinem rechten

Gestade nach Osten aus. Ein Dorf mit hochragender Kirche schimmert dort drüben hell in der milden Sonne. An den schroffen Hängen des diesseitigen Ufers grünt Wald und begleitet in wundervoll rhythmischem Bogenschwung als dunkles Band die hellen Wasser der Isar. Ueberhaupt ist der Rhythmus der Linien des ganzen Flußgeländes sehr fein nachgefühlt. Und wie groß hat Dillis die breitflächigen Formen des in lachender Schönheit lockend sich auftuenden Tales nachgeschaffen! Das ist ein Empfinden für Bodenformen, wie es bei den anderen Münchnern der Zeit nicht zu finden war. 1830—33 schuf Karl Rottmann seine prachtvollen Fresken in den Arkaden des Hofgartens in München. Dillis wird in ihnen ein wahlverwandtes Streben begrüßt haben, denn in seinem Isartalbild liegt deutlich vorgebildet, was Rottmann dann mit seiner kraftvollen Stilisierungskunst zu vollendeter Lösung brachte. Vorgebildet —, denn unser Künstler war noch nicht im Besitz einer solchen Stilsicherheit, wie jener sie sein Eigen nannte. Es gelang ihm noch nicht, die Linien ganz so rein und harmonisch zu führen und die Massen so streng und architektonisch aufzubauen, wie Rottmann es vermochte. Auch in der Farbe kann es sein Werk mit jenen Schöpfungen nicht aufnehmen. Ja, die kalten kalkigen Töne, die er anwendet, stehen in striktem Gegensatz zu den warmen sonoren Farben, mit denen Rottmann arbeitete. Doch vielleicht tut man Dillis Unrecht, wenn man seine Gelegenheitsschöpfung gegen die lange vorbereiteten und sorgsam ausgeführten Meisterleistungen in den Arkaden abwägt. Und unleugbar muß ihm das Verdienst zuerkannt werden, seine Farben nach der Ferne zu vortrefflich abgestuft zu haben. Wie klar setzen sich z. B. die tief dunkelgrünen scharfgezackten Fichtenwipfel links vorn von der lichten graugrünen Ferne ab! — Schon weit weniger bedeutet das zweite Gemälde mit der Waldgegend bei Dietramszell. Eine Lichtung öffnet sich vor dem Beschauer. Hohe schlanke Laubbäume umstehen sie. Rechts führt ein Fahrweg daran hin, und auf ihm treibt ein Bauer seine Viehherde entlang. Die lichtgetränkte Ferne erhält durch das nach rechts plötzlich fast senkrecht abstürzende Gewände eines stolzen Gebirgszuges ihren Abschluß. Als Komposition ist die Landschaft von beachtenswerter Ge-

wandtheit. Die Wipfelmassen der Bäume sind geschickt auf der Bildfläche verteilt und mit den Linien des Bodens und der Berge in dekorativen Einklang gebracht. Malerisch hingegen ist das Ganze oberflächlich geblieben. Das Laubwerk weist eine lässige Behandlung auf. Die improvisatorisch-keck hingeworfenen Farbflecke, aus denen es sich zusammensetzt, wollen selbst aus beträchtlicher Entfernung gesehen keine einheitliche ruhige Masse bilden. Die Stämme und Aeste sind ungenügend gezeichnet. Es entsteht der Eindruck, als sei das Gemälde nur eine für den Augenblick entworfene Dekoration zu irgend einer festlichen Veranstaltung, nicht aber ein Werk, das der dauernde Schmuck eines in ständigem Gebrauch stehenden Innenraumes sein soll und darum einer wiederholten Betrachtung standhalten muß. Und wenn man annimmt, daß durch kühne leichte malerische Behandlung dem etwas ernst und schwer wirkenden Raum, für den das Bild bestimmt war, eine lichtere fröhlichere Stimmung verliehen werden sollte, so kann man zwar diese Absicht als durchaus anerkennenswert bezeichnen, nicht aber der unbestreitbaren Tatsache sich verschließen, daß die Landschaft der nötigen künstlerischen Abklärung ermangelt. — Nicht viel besser steht es mit der Ansicht der italienischen Stadt. Vom Tale aus, in welchem links mächtige alte Bäume wurzeln, blicken wir hinauf zu der einen Felsenberg bekrönenden Stadt. Rechts zu ihren Füßen braust ein Wasserfall hervor. Ueber den blauen Bergen der Ferne stehen weiße Wolken. Eine breite, stellenweise flüchtige Pinselführung auch hier. Damit setzt sich die zu scharfe, zu eingehende zeichnerische Durchbildung der Stadtarchitektur in einen unlösbaren Widerspruch. Nur die plastischen Formen der Landschaft, der Charakter der Bäume und der Gebäude weisen auf Italien. Das Licht aber ist nicht heller, die Farben sind nicht leuchtender als auf den beiden anderen, dem Norden entnommenen Motiven. Den großen bestimmenden Linien fehlt ein flüssiger durchgehender Zug. Kompositionell indessen ist das Bild fest abgerundet. — Ueber die fünf übrigen wiederum italienischen Landschaften lohnt es sich kaum ausführlicher zu sprechen. Die Hauptmassen sind auch da mit sicherem Gefühl für übersichtliche Wirkung angeordnet. Allein das ist

auch das einzige Lob, das gezollt werden kann. Die immer wiederkehrende braune Färbung läßt sich recht monoton an. Von ernstlicher zeichnerischer Durcharbeitung und Modellierung keine Spur. So entstand ein mißliches Mittelding zwischen Skizze und fertigem Bild. Ueberall stößt das Auge auf malerisch leere Stellen. Es sind nur rohe Andeutungen, die der Maler mit diesen Felsschluchten und Wasserfällen und diesem Vesuvausbruch, einer ans Dilettantische streifenden Malerei, gegeben hat. Beabsichtigte er vielleicht, die Landschaften noch einmal vorzunehmen und kam er aus irgend einem Grunde nicht dazu? Wir wissen es nicht. Interessant aber ist, daß Dillis hier ganz und gar im Fahrwasser der idealistischen Landschaftskunst segelt, wogegen die drei großen Bilder noch mancherlei realistische Elemente enthalten. Auch in der Staffage spiegelt sich das wieder. Während in der Waldgegend mit dem Gebirgshintergrund ein Bauer mit seiner Herde angebracht ist, müssen in dem einen der kleineren Gemälde — es stellt eine Felsenschlucht dar, die von einem Brückenbogen überquert wird und von derem hohen Felsenufer zur Rechten eine Ortschaft ins Land hinausschaut — zwei in griechischer Idealtracht steckende Figuren zur Belebung dienen.

Es war ein Glück, daß Dillis den seichten idealistischen Dekorationsstil, wie er ihn in den zuletzt berührten Schöpfungen anschlug, nicht weiter pflegte. Er wäre sonst höchstwahrscheinlich in eine künstlerische Verflachung geraten, aus der er sich nur schwer wieder hätte befreien können. Vor dem drohenden Unheil aber bewahrte ihn außer seinem eigenen gesunden Kunstgefühl die naturfrische realistische Kunst der Niederländer. Sie bildete in seinem Schaffen das ausgleichende Gegengewicht zu jener für ihn gefährlich gewordenen idealistischen Naturauffassung. — Vom Studium der Niederländer, genauer gesagt Ruysdaels und Jan Boths, spricht ja unter den Staffeleibildern unseres Künstlers die Waldpartie der Schleißheimer Galerie (No. 455) deutlich genug. Die Angabe des Entstehungsjahres scheint Dillis leider unterlassen zu haben. Den Hauptraum der Malfläche nehmen drei riesige Eichen ein. Links schreitet ein Mann mit Angelgerät an einem Bache dem waldigen Hintergrund zu. Die Eichenwipfel sind als eine große

Masse zusammengefaßt. Ein blauer Himmel mit gelblich weißen Wolken tut sich hinter ihnen auf. Ein einförmiges Rotbraun geht durch das ganze übrige Bild. Bedauerlicherweise ist das Gemälde so gesprungen, daß ein abschließendes Urteil unmöglich wird. — Die intim geschilderte «Partie bei Schwabing» (München, neue Pinakothek No. 158), schließt sich bedeutend freier an die Niederländer an. Ein zwischen Weiden unter einer Eiche gelegenes Häuschen am Schwabinger Bach dient hier als Motiv. Wie bei den Zeichnungen, so läßt sich auch bei den Oelbildern von Dillis feststellen, daß die Berührung mit dem heimischen Boden seiner Kunst einen besonderen Reiz verleiht. Sobald er ein Stückchen Heimatnatur unter dem Pinsel hat, wird er in der Empfindung weit inniger. So auch in dem vorliegenden Falle. Vor allem aber verdient das unscheinbare Bildchen wegen seines Kolorites alle Beachtung; der Maler gibt diesmal sein oft angewendetes Farbenschema: brauner Vordergrund, grüne mittlere Pläne und blaue Ferne zugunsten einer reicheren Farbengebung auf. Die leuchtend weiße Hausmauer, die warm dunkelbraune Bretterwand des ans Haus sich anschließenden Stall- oder Scheunenraumes, das fahle Grün der Weiden und das ins Braun spielende der Eiche und nicht zuletzt das Stückchen Himmelsblau am oberen Bildrand bilden eine für Dillis verhältnismäßig mannigfaltige Farbenzusammenstellung. Die Farben sind flächig aufgetragen und greifen, obwohl eine jede kräftig sich ausspricht, harmonisch ineinander. Alles ist nur mit der Farbe, nichts durch scharfe Linien und nachdrückliche Modellierung gemacht. Kurz, das Ganze zeugt von echt malerischem Sinn. Das kleine Bild ist eine der ersten wirklich koloristisch gedachten Schöpfungen der Münchener Landschafterschule. Freilich keine vollendete Leistung, denn manches, wie z. B. das Wasser, das bei den Münchener Realisten überhaupt leicht zu kurz kommt, will ihm noch nicht gelingen. Daß er da, wo er durchsichtig und leicht wirken will, wie bei der Darstellung des Wassers und der Wolken, die Farben so dünn aufstreicht, daß die Struktur der Leinwand hindurchschimmert, mag noch nebenher mit erwähnt werden. — In einer Seelandschaft, bei Herrn von Schilcher in Dietramszell, bringt Dillis noch stärkere farbige Akkorde. Das in

stattlicher Größe ausgeführte Werk trägt rechts unten die Signatur «G. v. D. f.» und die Jahreszahl 1810. In einer Bodensenkung liegt, halb von Wiesen, halb von einem bewaldeten Hügel eingeschlossen, ein kleiner stiller See. Rechts von ihm wendet sich ein Fahrweg an hohen Laubbäumen vorbei der Bildtiefe zu. Auf dem Weg machen sich zwei Jäger bei einem verendeten Rehbock zu schaffen. Weiter zurück weiden zur Rechten der Fahrstraße Kühe unter den Buchen eines grasbewachsenen hügeligen Abhanges. Auch auf der Wiese links im Vordergrund grast Vieh. Ein Bauer bewacht die Herde. Schon die Färbung der Tiere zeigt die auf kräftige Koloristik hinzielenden Absichten des Künstlers an. Nur eine von den vorn stehenden Kühen nämlich ist weiß, alle anderen haben ein rotbraunes Fell. So erzielt Dillis einen starken farbigen Kontrast. Nicht in den überschatteten vorderen Plänen indessen, sondern in den helleren Mittelplänen treffen wir auf die lebhaftesten Farben. Der Weg, vorn dunkelbraun, nimmt nun eine rostrote Färbung an. Längs seines Randes leuchten Blumenblüten auf, diese aber werden an Farbenintensität vom Herbstlaub der sie überragenden Bäume noch überboten. Einige der Baumzweige haben sich ihr sattes weiches Grün bisher zu bewahren vermocht, andere glühen bereits im milden Feuer rotbrauner Töne. Die Buchen an der das rückwärtige Seeufer begrenzenden Anhöhe haben das Grün ihrer runden vollen Kronen mit einem tiefen Rotbraun schon gänzlich vertauscht, das von der graublauen Wasserfläche zart abgedämpft zurückgespiegelt wird. Hinter den Buchen zieht sich ein tiefblauer Waldstreif hin. Und der Himmel endlich gibt der farbenprangenden Landschaft nichts nach. Sein Grund erglänzt in einem reinen vollen Blau, und vor diesem schweben ins Rötliche spielende, mit durchsichtig grauen Schatten versehene Wolken. Alle diese Farben sind mit breitem Pinsel flott aufgetragen und zu einem fast gobelinartigen Zusammenwirken gebracht. Das Bild ist eine rauschende Symphonie dekorativ abgestimmter Farbenflecke. Nur um des pikanten koloristischen Augenreizes willen, nicht um ein bestimmtes Stück Erde scharf zu charakterisieren oder mit dessen Schilderung eine bestimmte seelische Stimmung auszulösen, schuf Dillis das jetzt noch so

frisch wirkende Werk. Freilich hat er dabei die Zeichnung doch gar zu sehr vernachlässigt. Daß Details, wie die Tiere oder der Bauer im Vordergrund, zeichnerische Verfehlungen aufweisen, wird man ihm allerdings nicht anrechnen dürfen und wollen, denn es kam ihm ja nicht auf solche Einzelheiten, sondern auf die Gesamtwirkung an. Allein auch die großen Formen sind nicht mit der nötigen Treffsicherheit gezeichnet, und das schadet dem Bilde, da gerade auf sie jene Gesamtwirkung sich stützt. Einzelne Hauptpartien, wie etwa die Laubbaumgruppe, bekamen mangels festerer linearer Umrisse etwas Zerfließendes, Haltloses. Es fehlt an markant ausgeprägten Silhouetten, die diesem geistreichen Farbenspiel erst den nötigen Halt verliehen haben würden. Das fällt um so mehr auf, als die zeichnerisch viel besser gearbeitete Tafel mit der Ansicht von Tivoli denselben Raum schmückt, wie diese Seelandschaft. — Um eine Reihe von Jahren später malte dann Dillis das Bild des Tegernsees in der Münchener neuen Pinakothek (No. 156). Der See ist von einem Berghang im Norden aus gesehen. Im Vordergrund sitzen einige Bauern bei einer Herde. Den seitlichen Abschluß des vorderen Planes bilden links ein paar Bäume. Mit Ausnahme von etwas Blau und Rot in der Kleidung der Bauern ist dieser ganze Teil des Bildes wieder in ausgesprochenem schwerem Rotbraun gehalten. Nach der Bildtiefe zu aber schaffen gelbliche und graue Töne den Uebergang zu helleren Farben. Der Blick wird durch das östliche Seeufer, an dem im Mittelgrund das rotgedeckte Kirchlein des heiligen Quirinus zwischen Bäumen liegt, in die Ferne nach den Schloßgebäuden hingeleitet, die mit ihren beiden Spitztürmchen freundlich herübergrüßen. Ein feiner grauer Dunst, in dem es wie von verhaltenem Lichtglanz aufschimmern will, webt um das Schloß und die nahen Bäume. Hinten ragen in ruhigen blauen Massen der Wallberg und seine Genossen auf, an denen vorbei man rechts in das Tal von Kreuth gelangt. Den Bergen wäre eine eindringlichere Formencharakteristik zu wünschen. Die Umrisse sind zu flau geraten. Plastische Form war und blieb nun einmal die schwache Seite von Dillis' Kunst. Auch mit der Farbe verhält er sich an einigen Stellen zu indifferent. Das fällt in erster Linie an den von vorn zum See sich hinab-

senkenden Wiesenflächen auf. Sie sind farbig eigentlich vollkommen tot. Ein schmutziges Gelbgrau muß das saftige leuchtende Grün, das die Matten im Gebirge besonders zur Sommerszeit auszeichnet, ersetzen. Außerdem unterläßt Dillis es ganz, die feinen Hebungen und Senkungen des Wiesenbodens mit der Farbe nachzumodellieren. Er streicht seinen Farbton einförmig und glatt hin. Der See entbehrt gleichfalls der Belebung; ohne Glanz und Spiegelung, beinah so hart und fest wie ein angestrichenes Brett, liegt er da. Für den wundersamen Silberschimmer der Gebirgsseen hatte man zu jener Zeit, noch kein Auge. Trotz der glatten und teilweise empfindungslosen Malerei, die zu wenig auf individuelle Eigentümlichkeiten eingeht, macht die Ansicht des Tegernsees doch einen frischen Eindruck. Es ist nichts Gezwungenes und Gequältes daran. Und wenn auch das volle Licht des Sommertages, der hier als Zeitbestimmung anzunehmen ist, nicht berücksichtigt wurde, so liegt wenigstens eine freundliche Helle über die Landschaft gebreitet. Die Wärme der Heimatliebe durchströmt und beseelt auch dieses Stück. — Das Bild entstand, laut eigenhändiger Bezeichnung durch den Künstler, 1825, im Todesjahre Max Josephs also, und ist offenbar identisch mit dem Gemälde, welches in einem Aufsatze des dem «Morgenblatt für gebildete Stände» beiliegenden «Kunstblattes» (Jahrgang 1825, No. 99) erwähnt wird. Der Aufsatz ist den Verdiensten des eben verstorbenen Königs um die Kunst gewidmet. Es wird darin u. a. erzählt, daß den greisen Herrscher noch unmittelbar vor seinem Hinscheiden «ein neues Gemälde von Tegernsee, mit welchem ein ihm werther Maler ihn zu seinem Namenstage (am 12. Oktober) überraschte», erfreute und rührte. «Als ob er,» heißt es weiter, «von der Ahnung seines Schicksals beym Anblick des schönen Werkes ergriffen würde, und das Gefühl sich seiner bemächtigte, er werde den stillen Sitz seines Alters nicht wieder sehen, stand er lange und in tiefer Wehmut vor dem Bilde, und nachdem er sich mit beyden Händen die Augen bedeckt hatte, sprach er die ahnungsvollen Worte: «Mein liebes Tegernsee! Noch hab' ich dich hier, wie du bist, in deiner ganzen Frische und Fülle. Mein liebes Tegernsee! — — Doch ich weiß, wem

ich dich zurücklasse.» So warf der Genius der Kunst noch einen heitern Strahl selbst in den letzten Tag, der dem edeln Fürsten bestimmt war. Denn auf ihn folgte die Nacht, in welcher der königliche Greis sanft entschlief, um nicht wieder zu erwachen.» —

Dillis sollte Max Joseph um eine gute Zeit überleben. Noch unter der Regierung dieses Königs — es war am 5. Januar 1822 — wurde er als Nachfolger Mannlichs zum Generaldirektor der sämtlichen Kunstsammlungen Bayerns ernannt. Wahrscheinlich hatte hierbei auch der Kronprinz, der so viel auf ihn hielt, seine Hand im Spiel. Das neue Amt stellte natürlich größere Anforderungen an seine Zeit und Kraft, als es die Inspektorstelle getan. Allein Dillis mochte seine Tätigkeit frohen Herzens antreten. War sie doch so ganz nach seinem Sinn und genoß er doch bei dem neuen König Ludwig I. womöglich noch höheres Vertrauen als bei dem dahingegangenen. Er wurde von Ludwig 1826 nach Stuttgart gesandt, um wegen des Ankaufs der Gemäldesammlung der Gebrüder Boisserée, die vorzügliche Stücke deutscher und niederländischer Kunst enthielt, in Unterhandlung zu treten. Erst sollten nach Dillis' Vorschlag nur einige wenige Bilder aus der Sammlung ausgewählt werden, glücklicherweise aber kam es schließlich (1827) zur Erwerbung einer weitaus größeren Anzahl von Werken. 1828 ging dann die Wallersteinsche Sammlung altdeutscher Gemälde in den Besitz des Königs über. Unter Dillis' Direktorium folgten späterhin bloß noch Einzelankäufe. Es befanden sich jedoch Werke von erster Qualität darunter. Wir nennen hier nur Peruginos Vision des heiligen Bernhard, Albertinellis Verkündigung und ein Bild von Marco Basaiti. Nachdem der Künstler im Jahre 1830 den König auf einer Reise nach Ischia begleitet und auf der genannten Insel gegen den Vesuv und nach Capri und Procida hin und bei der Umschiffung des Kaps Misene wieder mancherlei skizziert oder in Aquarellfarben festgehalten hatte, und 1832 nochmals in königlichem Auftrag in Unteritalien gewesen, ward ihm neue Gelegenheit, für die Gemäldegalerie in umfassender Weise sich Verdienste zu erwerben. Schon im Jahre 1804 war von Mannlich ein Entwurf zur Erweiterung des alten Galeriegebäudes am Hofgarten eingereicht

worden. Die Angelegenheit sollte sich aber noch Jahre hindurch verzögern. Sie kam erst wieder in Fluß, als 1822 Leo von Klenze, der Hofbauintendant, und Dillis gemeinsam einen Bericht, in welchem sie für einen gänzlichen Neubau eintraten, ausarbeiteten und an das Ministerium gelangen ließen. Auch der damalige Kronprinz war für Errichtung eines neuen Galeriegebäudes. 1823 entschied sich der König Max Joseph ebenfalls dafür. Bei den Verhandlungen um die Bauplatzfrage hatte Dillis, wie es seiner Stellung als Galeriedirektor ja auch zukam, wieder ein gewichtiges Wort mitzusprechen. 1824 wurde der jetzige Bauplatz gekauft und 1825, aber bereits nach dem Tode des Königs, erfolgte die Grundsteinlegung. Am 26. April 1826 begann Klenze den Bau, der volle zehn Jahre in Anspruch nahm. In den Jahren 1834 und 35 nun wählte Dillis aus dem ungeheuren Gemäldevorrat die für die neue Galerie geeigneten Bilder aus und entwarf einen Plan für die Anordnung der Sammlung, eine Aufgabe, die eine große Gewandtheit, viel praktischen Sinn und einen sehr durchgebildeten Geschmack erforderte und bei der ihm seine in Paris und anderwärts gemachten Beobachtungen außerordentlich zustatten kamen. Im Frühjahr 1836 konnte endlich in den neuen Räumen mit dem Aufhängen angefangen werden. Der 16. Oktober desselben Jahres war der Eröffnungstag der Galerie. Der König sprach Dillis für seine treuen Dienste seine vollste Anerkennung aus.

Unserem Künstler waren jetzt nur noch wenige Lebensjahre vergönnt. 1837 durchzog er zusammen mit einem Freunde noch einmal die Alpen, um Norditalien und die Meister der venezianisch-lombardischen Schule zu sehen. Die Reise führte ihn zunächst nach Venedig und von da unter Berührung von Padua, Verona, Vicenza, Brescia und Bergamo nach Mailand. Der Achtundsiebzigjährige, dem der König einen Hofreisewagen zur Verfügung gestellt hatte, gelangte bei völliger körperlicher Frische und bester Stimmung wieder nach München zurück. Er sollte Italien, das er wie eine zweite Heimat liebte und zu dem es ihn mit magischer Gewalt immer wieder hingezogen hatte, nicht wieder betreten. — Wie sicher und flott er aber selbst im hohen Alter noch zu zeichnen vermochte, läßt uns eine Zeichnung des von Eichen umgebenen «Hirschalters» im

Hirschgarten bei Nymphenburg, eines steinernen pyramidenförmigen Monumentes, an dem die verschiedenen Lebensjahre des Hirsches durch die entsprechenden Geweihe markiert sind, erkennen. Die vom 24. April 1838 datierte Skizze (Münchener Kupferstichkabinett) ist mit Kohle auf braunem Papier leicht und frei entworfen. Der frischen mit Kohle ausgeführten Ansicht von Harlaching aus dem Jahre 1841 in derselben Sammlung wurde oben schon Erwähnung getan. Sie beweist, daß er selbst kurz vor seinem Tode noch künstlerisch tätig war. Seine einundachtzig Jahre hinderten ihn auch nicht, eine Reise nach Neuburg, Ansbach, Nürnberg und Regensburg zu machen. Sie schwächte seine Gesundheit aber so, daß er alsbald sein Ende nahe fühlte. Er starb am 28. September 1841 zu München.

Ein gutes, von Liberat Hundertpfund (1806—78) gemaltes Porträt von Dillis hängt in der Münchener neuen Pinakothek (No. 347).

Die feine vornehme Art seiner Kunst entsprach ganz seinem Menschentum. Er scheute laute große Vergnügungen und nahm nur dann an Gesellschaften größeren Maßstabes teil, wenn sie aus Gründen des Taktes oder irgend welcher Verbindlichkeiten halber nicht zu umgehen waren. Seine Lebensweise war eine sehr einfache und zurückgezogene. Am liebsten verweilte er im Kreise seiner nahen Verwandten oder daheim, wo er mit Freunden, die das gleiche starke Interesse für Kunstgeschichte hatten wie er, sich über die bildende Kunst unterhielt. Er besaß selbst eine kunstgeschichtliche Bibliothek und eine reiche Kupferstichsammlung. Dillis hatte ein für jene Zeit höchst achtenswertes Wissen und eine umfassende Erfahrung in Dingen der Kunstgeschichte und in alledem, was mit der Einrichtung und Verwaltung der Gemäldegalerie irgendwie zusammenhing.

Leider nur wurde sein künstlerisches Schaffen durch seine kunsthistorischen Studien und die Anforderungen, die sein Beruf als Galeriebeamter an ihn erhob, in vieler Beziehung beeinträchtigt. Wir haben gesehen, wie er 1806 in Paris den Entschluß faßte, fortan weniger zu malen und zu zeichnen, als vielmehr historischen Studien sich hinzugeben. Er führte nun zwar seinen Vorsatz nicht dauernd mit voller Strenge durch, denn das Tivolibild, die Krone seiner Gemälde, und die reizende

Tegernseelandschaft sind noch nach 1806 entstanden. Doch im großen und ganzen blieb er seinem Vorhaben wohl getreu, und scheint es namentlich gegen Ende seines Lebens in stetig wachsendem Maße verwirklicht zu haben. Die Folge war, daß seine Kunst immer etwas von Improvisation, etwas von einer nur gelegentlich und in besonders glücklichen Stunden betriebenen Nebenbeschäftigung behielt. Es wohnt ihr zwar gerade deshalb viel persönlicher Reiz inne: man sieht, der Künstler schuf die meisten seiner Zeichnungen und Oelbilder nicht als braver, sein Tagespensum regelmäßig absolvierender Arbeiter, sondern dann, wenn der Augenblick ihm hold war, wenn ein künstlerisches Erlebnis ihn bewegte und er wirklich das innere Bedürfnis nach schöpferischer Betätigung hatte. Andererseits aber war damit, daß er seinem Schaffen eigentlich nur einen Teil seiner Kraft und noch nicht einmal den größeren widmete, der Nachteil verbunden, daß seine Kunst nicht zu der Reife gedieh, zu der sie bei intensiverer Pflege zweifellos hätte gelangen können. Man wünscht seinen Bildern, die so viel liebenswürdige und vielverheißende Eigenschaften haben, eine energischere Durchbildung, sowohl koloristisch als auch in bezug auf die plastische Form und die Charakteristik des Stofflichen (etwa des Laubes der Bäume oder des Wassers). Man vergleiche seine Gemälde nur einmal mit denen seines Münchener Zeitgenossen Wagenbauer, und man wird sofort erkennen, wo ein tieferes Eindringen in die künstlerische Aufgabe und eine grössere Energie in der Durchführung zu suchen sind. Dillis ging zwar auf die große malerische Wirkung aus, mit der eine scharfe feste Detaillierung kaum vereinbar ist, und mußte darum seinen Pinsel breit und frei führen. Allein, er brauchte deshalb nicht flüchtig zu sein, wie er es tatsächlich gar manchmal war. Neben seinem Berufe und seinen kunsthistorischen Interessen mochten ihn eine gewisse innere Unruhe, das Bedürfnis nach Abwechselung und Ortsveränderung und seine weiten Reisen oft von einer sorgfältigeren Durcharbeitung seiner Schöpfungen abziehen und so ihr völliges Ausreifen verhindern. Daß in ihm noch etwas von der leichten Art der Rokokokunst weiterlebte, die schon mit einer ungefähren Wiedergabe eines Natureindruckes sich zufriedengab, wenn diese Wiedergabe nur geistreich,

anmutig und geschmackvoll war, trug auch dazu bei, ihn davon abzuhalten, daß er seine Tafeln strenger durcharbeitete und sie in allen ihren Teilen sich ausreifen ließ. Wenn er im großen und ganzen den Eindruck dahatte, den er beabsichtigt, brach er ab und legte sein Malgerät beiseite. Daß er etwa bei einem solchen Verfahren impressionistische Absichten verfolgt hätte, kann zur Entschuldigung nicht angeführt werden, — man müßte denn Mangel an Durchbildung mit Impressionismus verwechseln. Trotz alledem bleibt bestehen, daß seine Werke wegen ihrer echt malerischen Tendenzen, die sich in dem Bildchen der Partie bei Schwabing (neue Pinakothek), in der Seelandschaft und der großen Ansicht von Dietramszell (beide bei Herrn von Schilcher, Dietramszell) ankündigen, innerhalb ihrer Zeit recht bedeutsam sind. Es liegen da bereits die Anfänge der Koloristik, die späterhin von den Münchener Stimmungslandschaftern weitergebildet und erst wirklich fruchtbar gemacht werden sollten. Der warme Goldton seiner Bilder verrät das Studium der holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. Dem Lichte gönnt er nicht immer die gleiche Berücksichtigung: während er in dem köstlichen Tivolibilde alle Zauber des Lichtes walten läßt, verhält er sich in dem Gemälde des Tegernsees dem Sonnenlichte gegenüber seltsam neutral. Gern stellt er die weichen Stimmungen der Abendstunden dar. Die eben genannte großartig gedachte Ansicht von Dietramszell und die in Tempera gemalten Wandbilder in diesem Schlosse sind Versuche zu einer monumentalen Landschaftsmalerei, wie sie in der Folge Rottmann wieder aufnahm und ihrer Vollendung entgegenführte.

Dieselben Umstände nun, die einer vollen Ausgestaltung seines Talentes als Maler im Wege standen, machten Dillis recht eigentlich zum Manne der geistvollen Skizze. Ein Gemälde forderte den Einsatz der ganzen Kraft, verlangte die äußerste geistige Konzentration, und das auf längere Zeit hinaus. Dazu aber vermochte er offenbar sich selten unbedingt zu entschließen, da seine kunsthistorischen Neigungen ihm zu sehr am Herzen lagen, als daß er sie der künstlerischen Produktion zuliebe hätte zurückstellen können. Eine Skizze bedurfte zu ihrer Entstehung keiner so starken Anspannung der Kräfte und keiner so langen Dauer. Die Tätigkeit des Zeichners und Aquarellisten

vertrug sich darum auch viel besser mit Dillis' kunstgeschichtlichen Studien und seinem amtlichen Berufe. Die Hervorbringung von vollendeten Kunstwerken nahm gebieterisch den ganzen Menschen für sich in Anspruch, die Anfertigung von Naturstudien hingegen konnte sehr wohl neben der Erfüllung anderer lebhafterer geistiger Bedürfnisse herlaufen. Auf dem Gebiet der direkt vor der Natur gemachten Skizze hat er denn auch sein Bestes gegeben. Manche seiner Naturaufnahmen haben allerdings noch viel Vedutenhaftes. Er schreibt da die Natur einfach ab. Daran jedoch mochte zum großen Teil der Umstand schuld sein, daß von ihm solche Prospekte gerade verlangt wurden. Zu derartigen Zwecken nahm ihn, wie wir sahen, der bayrische Kronprinz mit nach Italien. Er wurde gleichsam als Photograph engagiert, denn die Prospektzeichnungen vertraten damals die heutige Photographie. Wollen wir ihn wirklich als Künstler kennen lernen, so müssen wir ihn nicht so sehr als kronprinzlichen Reisechronisten beobachten, dem häufig anbefohlen wurde, was er aufnehmen sollte, mochte der betreffende Gegenstand oder die betreffende Gegend ihm nun künstlerisch interessant sein oder nicht, sondern wir müssen ihn da aufsuchen, wo er seinem malerischen Gefühl und seinen persönlichen Wünschen ungehindert folgen konnte. Dann gelangen ihm so lebendige, groß geschaute Blätter wie die Isarskizzen, wie das stimmungsgesättigte Aquarell der Gewitterlandschaft bei Partenkirchen und wie die Lichtstudie der Sandgrube. Er eilt hier seiner Zeit kühn voraus und berührt Probleme, die erst Jahrzehnte nach seinem Tode ihre Lösung fanden.

LITERATUR.

Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken. Leipzig. 1866–77.

Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon. München, 1810.

Müller, München unter König Maximilian Joseph. Ein historischer Versuch zu Bayerns rechter Würdigung. Mainz, 1817.

Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München, 1888.

Reber, Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrgang 1904. München, 1905.

Riehl, Münchener Kunst vor hundert Jahren. Allgemeine Zeitung, 1895, Beilage 160 und 161.

Ringseis, Erinnerungen des Dr. J. N. Ringseis. Regensburg und Amberg, 1886 92.

[Speth], Erinnerungen an Johann Georg von Dillis. München, 1844.

LEBENSABRISS

Am 8. April 1881 wurde ich in Eisenach geboren. Nachdem ich das Großherzogliche Realgymnasium meiner Vaterstadt (1900) absolviert hatte, begab ich mich nach Berlin, wo ich mich auf der Kgl. Kunstschule in dreijährigem Studium im Zeichnen und Malen ausbildete. Hierauf wendete ich mich dem Studium der Kunstgeschichte zu und hörte (seit Oktober 1903) an der Kgl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin Vorlesungen und Seminare der Herren Prof. Dr. Goldschmidt, Dr. Haseloff, Prof. Dr. Kekule von Stradonitz, Prof. Dr. Erich Schmidt, Prof. Dr. von Willamowitz-Möllendorff und Prof. Dr. Wölfflin. Nach Ablauf des dritten Semesters ging ich zur Beendigung meiner kunstgeschichtlichen Studien nach München und besuchte hier an der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren Brentano, Furtwängler, Lipps, Muncker, Riehl, Voll und Wolters. Meinen akademischen Lehrern, vor allem Herrn Prof. Dr. B. Riehl, spreche ich für die mir gegebene Förderung und Anregung meinen aufrichtigsten Dank aus.